

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo I

(Dibujo y Grabado)



TESIS DOCTORAL

Vocabulario provisional de dibujo contemporáneo: la herida

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Javier Lozano Egea

Director

Manuel Barbero Richart

Madrid, 2014

VOCABULARIO PROVISIONAL DE DIBUJO CONTEMPORÁNEO

LA HERIDA

—

JAVIER LOZANO

INDICE

Volumen I

000. PREFACIO	5
00. RESUMEN (INGLÉS/ESPAÑOL)	8
0. PRESENTACIÓN:	
01.METODOLOGÍA	32
metodología de análisis	
metodología expositiva	
02. ANTECEDENTES	37
antecedentes históricos	
sobre los antecedentes concretos	
influencias	
03. GALEATO	45
04. LA HERIDA	47
distancia entre la palabra y la imagen	
posicionamiento de la tesis.	
metodología del estudio de este fenómeno.	
los límites	
posicionamiento	
005. INTRODUCCIÓN	53
la tesis	
006. VOCABULARIO	56
metodología como tesis	
objetivo	
antecedentes	
la palabra: importancia, definición y lugar de reflexión	
definición y justificación	
conclusiones	

007. PROVISIONAL 79

qué es la provisionalidad y por qué es provisional
método en la elección y argumentación
objetivos, una óptica de aprovisionamiento
antecedentes, la fragmentación
justificación, el criterio como norma
conclusiones provisionales

008. DIBUJO 93

sobre dibujo
el dibujo como materia de convicción y objetivo
antecedentes
justificación del dibujo como paradigma
conclusiones

009. CONTEMPORÁNEO 107

sobre contemporáneo
justificación
antecedente
el tiempo como método
la obra de arte contemporánea contra el ser humano contemporáneo
sobre el público contemporáneo
el arte y su legitimidad I
el arte y su legitimidad II
la imagen contemporánea

010. AUTORES 121

011. BIBLIOGRAFÍA 154

012. AGRADECIMIENTOS 189

volumen II

013. VOCABULARIO:

A,B,C,D,E,F,G,H,I,J,K,L,.,M,N,Ñ,O,P,Q,R,S,T,U,W,X,Y,Z

PREFACIO

0.1.

-

La intención de esta investigación es acortar la distancia entre el público o espectador y la obra de arte. Del arte contemporáneo se investiga específicamente la práctica del dibujo y las obras que en torno a él se crean.

La palabra (su uso, su experiencia y reflexión) es el vehículo natural en la expresión verbal de una obra, en su acercamiento al espectador, al investigador y a aquellos que buscan su conocimiento; a su vez, es la palabra y su uso lo que separa esa obra de su comprensión. Hacer un vocabulario de una selección de palabras que piensan el arte o ayudan a pensarlo nos da claves sobre el tema del vocabulario, pero también sobre el tiempo en el que vivimos.

0.2.

-

El objetivo es comprobar a través de las palabras las ideas y su formalización. Se desarrolla en formato de vocabulario y con textos obtenidos de unas 450 publicaciones diferentes, con la intención de abarcar el contexto en que se desarrolla el dibujo desde una óptica abierta y profusa en la que encontramos recogidos, además, cerca de 2000 autores y unos 2000 vocablos.

De este modo, elegido al azar pero respetando el orden en lo alfabético, se acerca la acción a la palabra que la nombra.

La tesis plantea y concluye cuestiones relativas a la palabra como que:

- > todo lo que existe tiene nombre, ha sido nombrado.
- > lo que no existe son acciones no nombradas.
- > la acción de dibujar no necesita ser nombrada para existir.

> la palabra acorta la distancia entre la acción a la que se refiere y su conocimiento, pero no clausura esa distancia, sino que abre nuevas vías a nuevas ideas y nuevas acciones.

> el dibujo se comporta en paralelo a las acciones que propone en su propio vocabulario.

> el dibujo es una acción compleja y conceptual.

> las palabras que se usan son extraídas de otros significados y adaptadas a las necesidades de cada caso, saltándose el contexto o el efecto espejo de la realidad.

> las palabras son alquiladas en su forma y desvirtuadas en su contenido, o al revés.

0.3

-

Los antecedentes que he debido tomar en cuenta inexcusablemente abarcan desde las imágenes de las cuevas de Altamira hasta *fancines* (publicaciones efímeras y minoritarias).

Cronológicamente:

Algunos de los nombres más significativos en esta tesis son,

Cenino Ceninni 1370-1440.

Leonardo da Vinci, 1452-1519.

Giorgio Vasary, 1511-1574.

Filippo Baldinucci, 1624-1696.

Paul Valéry, 1871-1945.

Gustav Jung, 1871-1961.

Walter Benjamin, 1892-1940.

Mario Perniola, 1941

Ángel González, 1948

Juan José Gómez Molina 1943-2007.

Todos ellos supusieron un acicate, un motivo para comenzar. Están otros como Agustín Valle que, con sus clases, se convirtió en una referencia ineludible a cada momento.

Estos autores sirven como adelanto de otros muchos, porque todos ellos buscaron ordenar el conocimiento de su práctica a través de la práctica del conocimiento. Actúan como referente en lo conceptual, en su contenido y en lo formal o en su metodología.

0.4.

-

La clave de la novedad del enfoque de este trabajo reside en cargar con una enorme responsabilidad al lector. La acumulación de palabras citadas son la razón y consecuencia de la investigación, y al tener una base científica basada en el azar dejan espacio al espectador para hilar conceptos.

Como más adelante explicaré, el origen y fin de este trabajo es la comprensión del mundo, intentar abrazarlo.

Las palabras han sido halladas, no buscadas; en ellas el texto muestra su uso o las características que de él se destilan a través de la lectura. Todas y cada una de las palabras son novedosas porque son de otro. Nosotros le daríamos otro uso, otro sentido, pero el contexto del dibujo y una intención (la mía) influyen en la dirección y cargan el contenido de sentidos que, al no ser elegidas por el lector ni la palabra ni el texto que la acompaña, obligan a este a contextualizar.

Cuando uno abraza las palabras, debe soltar algunas de ellas para quedarse con otras, pero en este caso las he seleccionado, decidido a reescribir la historia del arte, sabiendo que el propio intento es el proyecto, y que la imposibilidad -aunque no su fin o conclusión- está asegurado. Es la ambición heredada de los gabinetes de curiosidades, de Aristóteles o incluso de mi director de tesis, como más adelante explico.

Es una tesis, sí, pero una tesis de Bellas Artes. Por eso me permito la idea de novedad en el procedimiento, por eso el procedimiento es la tesis. El único deseo es que sirva para actualizar los términos, que abra caminos de pensamiento y, cómo no, metodologías que se adapten a lo que investigan o que incluso sean lo que buscan.

Texto Inglés/Español resumen

-

Título:

VOCABULARIO PROVISIONAL DE DIBUJO CONTEMPORÁNEO

-

Subtítulo:

La Herida

-

INTRODUCCIÓN

-

“La historia es historia de pensamiento y sus acontecimientos carecen de ningún sentido si no son interpretados y reactualizados”¹

La tesis que presento consiste en un estudio del vocabulario que se usa en el dibujo y por extensión en el arte contemporáneo.

Su propósito es analizar los términos que se utilizan a la hora de nombrar y seguir el dibujo, puesto que este, como la práctica del dibujo ha sufrido grandes cambios a lo largo del siglo XX y se expresan de un modo muy evidente en las prácticas artísticas que lo utilizan en el siglo XXI.

Para su realización se ha tomado como ejemplo y referente fundamental la obra de Walter Benjamin (1892-1940), *Libro de Los Pasajes*. De este libro se ha atendido la voluntad de abrazar el conocimiento del siglo XIX -en el caso que presento es el del siglo XXI-, hacerlo basándose en una gran acumulación de citas, y con la intención de comenzar una aventura con un propósito para, al final, obtener otro. El autor utiliza un periodo de unos trece años.

Benjamin escribió este importante libro con la idea de realizar un ensayo sobre la obra de arte, el concepto de historia y de una filosofía de la historia; es una obra que ha sido comparada con *Philosophische Lehrjahre*, de Friedrich Schlegel (1772-1829) y con *La voluntad de poder*, de Friedrich Nietzsche (1844-1900). El autor entiende las citas y los vínculos entre

ellas como “salteadores de caminos que irrumpen armadas y despojan de su convicción al ocioso paseante”. No existe en esta tesis la voluntad de compararse con esa magna obra, pero si tomarla como ejemplo en los momentos de duda que puedan asaltar a lo largo de su realización, que han sido muchos.

En el primer volumen desarrollo y desgano cada uno de los nombres del título como excusa y con la intención de usarlos para explicar las razones, los encuentros y conclusiones a los que se llega al realizar este trabajo de campo. El segundo volumen se ocupa del vocabulario. Cada palabra, de las aproximadamente 2000 recogidas, es encontrada en unas 450 diferentes publicaciones, es rescatada de su medio y expuesta con un texto que amplía, define, acota o resuelve significados relativos a esa palabra. Al final de cada página, encontramos las fuentes en las notas a pié de página, porque se ha considerado esencial conocer el contexto original para así resolver el enigma que se plantea, y porque las citas en este caso no solamente se reproducen, si no que sirven para explicar activamente la idea planteada y participar en ella.

El modo en que se ha realizado el vocabulario incluye el término en su uso, lo refleja o lo define en ocasiones por analogía o por oposición, pero siempre desde la poética que surge en la metáfora que se genera con respecto a las preocupaciones del dibujo contemporáneo.

La razón de este vasto trabajo de campo se encuentra en que el dibujo, y por ende el arte contemporáneo, se aproxima a su realidad desde fuentes y lugares bien diversos, tantos como se han comprometido en su creación e ideación. De modo que no existe un modo único de presentar la forma en que se investiga la palabra, pues esta varía en cada caso, lo cual es útil para ofrecer aproximaciones más certeras, ya que en el vocabulario de los textos de arte es frecuente la inclusión de términos que no existen o que se adaptan a las necesidades de aquel, basándose en circunstancias y criterios cambiantes pero no caprichosos, tan cambiante como lo es el dibujo en sus intenciones y logros. La palabra, al fin y al cabo, es la que sigue a la acción, y así queda reflejado en el trabajo a través

1- MARÍN MEDINA, José. 2007. El Cultural. *PRIMERA PALABRA*. 8 de Febrero 2007. El Cultural, p. 30.

también de su metodología y de sus conclusiones, siempre provisionales, como bien indica el título.

Debo recordar también en esta introducción el diccionario de Filippo Baldinucci (1624-1697), del siglo XVI, como otro importante antecedente en el ánimo de realizar este trabajo, pero también como método –raro, original y precursor-. Baldinucci es un biógrafo renovador y continuador de la obra de Vasari (1511-1574), que, además, practicaba el arte del dibujo a carboncillo y del vocabulario, lo que lo convierte en este caso en un referente muy especial, porque esta tesis es escrita por un dibujante y docente universitario de Estética y Dibujo.

Este trabajo, como trataré de explicar a continuación en capítulos que hacen referencia a los de la tesis, es una tesis de Bellas Artes, llevada a cabo por un artista e investigador, de modo que es una propuesta firme y no finita en sus conclusiones y en su desarrollo, es una tesis particular, que más que clausurar busca establecer nuevas aperturas y puentes entre el conocimiento del dibujo y su práctica. El subtítulo *La Herida*, es importante, pues hace referencia precisamente a este asunto precisamente a la idea de no cauterizar, sino de coser esa herida entre la palabra y el dibujo, algo realizado en este caso por quien lo practica.

Puesto que cuestiono algunos de los argumentos habituales y puesto que el arte se ocupa de articular preguntas, no se ha buscado dejar ese tono fuera del trabajo, para así construirlo como *un proyecto*, algo que queda reflejado también en el tono final y en su maquetación y presentación. El uso de archivadores y separadores dota al trabajo de una presentación cercana a las fichas de estudio, a la idea de trabajo en proceso, al archivo de datos, al conocimiento y al aprendizaje y a un proceso inacabado.

El objetivo del presente trabajo se ha llevado a cabo con la seguridad de quien confía en la aventura del caminar sin saber a donde, pero si por donde, con la idea de trazar el mapa del terreno que se va descubriendo y no recorrer el mapa de otro. Henry David Thoreau (1817-1862), hombre que cree en

lo salvaje más que en lo bello y lo relata del siguiente modo: “Ben Johnson exclama: ¡Cuán próximo a lo bueno está lo bello! De la misma manera, yo diría: ¡Cuán cercano a lo bueno es lo salvaje!”,² ha sido un acicate en esta aventura hacia lo desconocido, en lo salvaje.

La idea de dar tanta importancia a referentes que quizás parezcan antiguos si lo que uno desea es conocer el presente no es otra que tomar impulso en estos y otros muchos trabajos debidamente referenciados, con el respeto que se merecen y con la fuerza suficiente para lograr llegar a hoy y a mañana.

Es importante, por último, destacar que lo que se pretende es alumbrar un proceso, por eso en el título encontramos la palabra provisional, porque lo es en su contenido, pero no en la forma. Muchas de las veces la cita aparece tal cual, mostrando su uso, su contexto, o su definición. Puesto que estos vocablos son fruto del encuentro, no están todos, y los que están no están cerrados. Igualmente importante es recordar que el trabajo justifica la metodología, y la metodología las conclusiones, todo ello justificándose también por la cantidad, con aproximadamente: 2000 entradas, 1100 citas, 2000 autores citados, 450 publicaciones y 600 páginas escritas.

OBJETIVOS

-

El objetivo de la presente tesis es investigar el uso de la palabra como mediadora en el dibujo contemporáneo.

Mediadora, fin y principio de este (el del dibujo), como parte esencial de todo el proceso de su ideación, formalización y comprensión.

La palabra vive una confrontación con el dibujo, el dibujo con el arte y el arte con lo contemporáneo. Esta confrontación es tan necesaria como reactualizar la historia a través de los acontecimientos que la marcan y la definen, interpretar los cambios, estudiarlos y hacerlo en un momento convulso y de fuego cruzado, como son los años del inicio del siglo XXI. En un momento así es muy importante saber desde dónde

2- THOUREAU. Henry David. 1862. *Caminar*. Ediciones Ardora. 2010. Traducción de Federico Romero, p. 33.

nos disparan, quién lo hace y el significado de ese disparo. Es importante, además, construir una trinchera, saber dónde está uno, que es y hacia dónde nos dirigimos. Esto hace mas necesaria ésta investigación, que es la de estudiar ese uso que se da al vocablo en cada caso y cómo éste refleja visiones que intervienen en la creación, se explican a sí mismas y explican la estrategia llevada a cabo.

El objetivo es cultivar la imagen de la palabra per se, lo que se traduce en una orgía de información o de sentimientos que constituyen el reino intermedio entre el de los conceptos y el de los cuerpos físicos, porque el sentido de este trabajo no es solo el de confrontar lo simbólico, lo emblemático, lo antropológico, lo religioso, lo esotérico, lo semiótico o lo artístico, y sí lo es todo ello a la vez. Es decir, que la línea directriz del trabajo no es única, y deberíamos verlo como un plano definido por un conjunto de paralelas. Es importante explicarlo, porque es arriesgado plantear un vocabulario con estas características, pero resulta más riguroso plantear un vocabulario desde el medio al que lo circunscribo que desde el exterior al medio artístico, pues el medio artístico es singular y participa de paralelismos y deudas en sus razones de ser que solo se pueden entender desde un pensamiento estético y poético. Martin Buber (1878-1965) dice: “Imago mundi nova, imago nulla.”³ Es decir, el mundo actual carece de su propia imagen, porque esta solo se puede constituir mediante una síntesis universal de conocimiento y este vocabulario es síntesis en cuanto a puntos de vista y en cuanto a su provisionalidad.

El objetivo es comprobar, a través de las palabras, las ideas y su formalización. Se desarrolla en formato de vocabulario y con textos obtenidos al azar, pero ordenado en lo alfabéticamente. La acción se acerca a la palabra que la nombra.

El acto creador es un acto de resistencia, es un acto de definición, y eso es lo que una tesis debe incluir, el posicionamiento, puesto que si uno está pensando sobre el arte es bueno desarrollarlo desde la estrategia del propio arte. Correr este riesgo lo hace más exigente y hace mucho mas complicado

desarrollar una vía desconocida. Esta razón es por la que el fundamento de este estudio es reunir los pensamientos de otros, que en su mayoría escriben con cautela. Me convierto en un cazador cómico que dispara solo cuando cree tener una buena pieza. En definitiva, posicionarse es esencial en un entorno de investigación.

METODOLOGÍA

-

Las palabras han sido halladas, no buscadas; en ellas el texto muestra su uso o las características que va destilando su lectura. Todas y cada una de las palabras son novedosas porque son de otro. Nosotros le daríamos otro uso, otro sentido, pero el contexto del dibujo y una intención (la mía) fuerzan la dirección y cargan el contenido de sentidos que al no ser elegidas por el lector ni la palabra ni el texto que la acompaña, obligan a este a contextualizar y a pensar al conocer.

Un primer problema que se me planteaba era cómo analizar este vocabulario, puesto que el uso indeterminado de las palabras promueve la multiplicidad interpretativa, y ésta se va ampliando en la misma medida en que lo hacen la cantidad de palabras elegidas o encontradas, por tanto, era prioritario establecer unos cauces para semejante torrente incontrolado. Un primer método es el de evitar la ideología o mostrar la carencia de una adscripción ideológica concreta como sistema. La anexión ideológica existe, pero es múltiple y variable, es decir, caótica, sin sistema o vinculación permanente.

Se ha introducido una muestra de las palabras de uso frecuente en la terminología del arte contemporáneo, se han registrado palabras que muestren caminos para el conocimiento a través del hallazgo en numerosas lecturas desde la ausencia de una adscripción a un criterio previo, porque eso supondría una limitación. De modo que el rigor reside en la falta de asignación y en la multiplicidad de puntos de vista.

3- CIRLOT. Juan Eduardo. 1969. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Labor, p. 19.

Al no ser filólogo, se incrementaba el esfuerzo creativo (si no hay un sistema científico, entonces es intelectual) en un estudio de estas características que, aunque produce liber-

tad, genera sobre todo extensión, razón por la cual el número de vocablos elegidos debía ser tan elevado. Pero también la creatividad se muestra en el texto que acompaña la palabra, puesto que, en muchos de los casos, se ha tratado con la misma actitud que la que da uso y sentido a esa palabra en el texto en muchos de los casos. Leemos la palabra, y el texto que encontramos a continuación, vinculado a ella, es una definición o un comentario o una idea o un vínculo o una metáfora o un texto que la usa. El texto que sigue a la palabra es una posibilidad de la palabra, no es la palabra, no es su definición, no determina, ni fija, ni aclara, ni puntualiza, ni concreta, ni delimita, ni explica, ni detalla; usa la palabra como punto de partida, como una oportunidad, una conveniencia, una coyuntura; y lo es, pero sin exactitud, porque la exactitud es un inconveniente o impedimento para el desarrollo creativo de la palabra.

Por otro lado, me encuentro con la idea de no producir un exceso de densificación del texto, y esto exigía la descontextualización de la cita (aunque siempre informada al pie de cada página), y así, aislándola, le exige pero también le otorga la posibilidad de desarrollarla según sus referentes, algo tal vez imposible de controlar, pero adscrito a la belleza de lo incontrolable, como una pieza de dibujo. Por tanto, el orden, el alfabético, el propio de los vocabularios es el adecuado para una enumeración de una cantidad de palabras que proceden de lugares y contextos tan diferentes, sin por ello asumir las normas académicas propias del vocabulario. Esta idea, la de tomar una parte del vocabulario, otra del azar, otra de la razón y así sucesivamente, es la idea final y objetivo de la tesis.

CONTENIDO

-

01. LA HERIDA

-

Esta investigación busca las cuestiones que afloran al razonar y justificar un dibujo, al pensarlo. Hay un lugar intermedio, una fractura que explica muy bien un dibujo y que he nombrado como *La Herida*. Lo he nombrado de este modo porque explica un lugar o espacio intersticial entre el pensamiento y su expresión, para pensar en la fractura que se produce entre la emoción del hecho intelectual y las sensaciones del subconsciente. El vocabulario ha sido elaborado considerando esta idea y tratando de reducir el espacio entre la expresión y el pensamiento como modo de entender el dibujo contemporáneo, hablando de todos aquellos aspectos que incumben al dibujo, tratando incluso los más dispares, pero que reflejan acontecimientos que explican mejor las circunstancias en las que se desenvuelve el artista y su obra, que es la realidad en la que se desenvuelve.

La forma en que he determinado el estudio de la palabra también recuerda a una herida, a una separación, a una apertura. La forma en que se plantea la tesis, su desarrollo y su conclusión se ha hecho a través de este método. Entre idea e idea una estrella separa o dibuja esa separación. Esa separación física es además intelectual, una manera de permitir el espacio entre cada huella intelectualizada, no constituyendo una narración sino una cascada de ideas que han de ser ordenadas de modo diferente en cada caso, cada una desde su cota, como un levantamiento topográfico. Desde el punto de vista de la totalidad la actividad cultural es un método de construcción experimental de actos aislados y así se muestra el conocimiento desde esa separación.

02.VOCABULARIO

-

Bajo el epígrafe *Vocabulario* y en cascada encontramos conclusiones, justificaciones, futuras vías, cuestionamientos, razonamientos, contextos etc que resultan conclusivos en la investigación. Se plantea la tesis y su justificación.

Pau Valéry (1871-1945), en sus prolíficos cuadernos, aislaba cada una de las ideas o comentarios, las acumulaba, y así se ha estructurado aquí. Es un juego de coordenadas que muestra conclusiones, lugares o justificaciones, y en su totalidad la palabra queda sujeta a la imagen final que en su lectura hagamos, imagen que solo permanece en la cabeza del lector, que abandonará algunos textos y fijará en su memoria otros, formando en ella una imagen única. Se consolida como una memoria activa, no pasiva, una memoria interesada que destaca y rechaza a su antojo, lo mas parecido a la memoria selectiva, la memoria que todos usamos.

Se trata de usar el método de pensar las palabras a través de lo que ya otros pensaron, o de su historia, o de la capacidad de su contexto o entorno. Esas palabras son pensadas también incluso por temas antagonistas, que son seleccionados porque, en ocasiones, como ocurre al hablar de la palabra *precio*, conocer el uso que se le da a esa palabra o conocer aquello que nuestra sociedad aprecia o deprecia es un signo de un tiempo, explica un contexto con mayor perfección, y también posee la capacidad de retratar una sociedad en la que alguien puede llegar a decir sin sonrojo, ante un público anestesiado, el mismo público que se escandaliza por el precio del arte, que la muerte de cientos de miles de niños es un precio que se puede pagar. Continuando con esta palabra, el *precio* de una obra de arte un es tema de conversación en los medios, pero en ocasiones obviamos el precio que damos a la vida de un ser humano, y si los comparamos, si somos capaces de integrar esa información, obtenemos una distancia mucho más fructífera, son distancias que no alejan, son distancias que nos ofrecen nuevas perspectivas para viejos temas.

Gracias a las palabras percibimos las diferencias y los contrastes, nos acercamos a un mundo lleno de matices. Usamos la palabra como el arma más poderosa pues tiene el poder, como dijo el filósofo Raimundo Lulio (1232-1315), de denunciar, revelar, desnudar, informar, conmover y convencer.

03.PROVISIONAL

-

En el título se puede leer la palabra *provisional* porque este trabajo no tiene fin, porque es ilimitado y porque lo que muestra es un avance de otras cuestiones. Está en constante crecimiento, porque cada pensamiento producirá preguntas y vacíos. Las palabras *encontradas* se disponen a través del orden que impone el alfabeto. Al ser las ideas transcritas, en su mayoría literalmente, según este parámetro mantengo una asepsia y una distancia sobre el gran desorden interno que compone el dibujo.

Los términos en los que se plantea esta muestra de vocablos, la enorme cantidad de ellos elegido a modo de muestrario, escenificada como vocabulario, también abarcan lo simbólico y lo psicológico. Lo instrumental queda ligado a lo espiritual, lo humano o lo cósmico, lo casual o lo causal, porque todos estos aspectos están en su comprensión. Un vocablo es un universo que no queda desmembrado por los límites difusos. Los límites de los términos son dados, en principio, por el contexto.

La provisionalidad en el gobierno de una idea se refiere al lugar que esta ocupa hasta nuevos acontecimientos, un lugar que se sabe que no es definitivo y que es necesario cuando los acontecimientos esperan un cambio o dependen, como es el caso, de un cambio futuro asegurado.

04.DIBUJO

-

La muestra que selecciono, a la que denomino vocabulario, es suficientemente numerosa como para mostrar una tendencia. En las curvas de nivel, en los estudios en que se usan diagramas, existen unas tendencias o patrones que indican una direccionalidad, una potencialidad o tendencia a una dirección, por mas que lo casual intervenga sobre lo causal, la tendencia es inevitable. En este caso, la tendencia no es una consecuencia, aunque se pueda administrar como tal, sino que es una razón. Es mostrar una línea o tendencia por inundación. Consecuentemente, desde el prólogo y en el de-

sarrollo de cada página se muestra un posicionamiento que he tratado que sea el mismo del dibujo, el mismo de aquel que dibuja, bajo sus mismos parámetros. Un posicionamiento que debo definir como de compromiso. El compromiso desarrollado en este trabajo, que posee unas normas académicas muy definidas, un rigor que no debe ser alterado, está definido por el hecho de tomar la propia tesis como un campo de experimentación abierto, un campo de conocimiento abierto a la interpretación, algo que podría ser contranatura. La mayoría de las páginas se dedican al vocabulario, unas quinientas, las menos a su justificación o conclusiones. La idea es experimentar con algo que no es experimentable en principio: la norma. He generado normas propias. Una de ellas es comprobable en el gran número de fuentes consultadas, más de 450. En esa profusión de citas, cercanas a las 1200 referencias; en la diversidad de medios pues cualquiera es válido, desde una conversación a un libro de Heidegger, como cualquiera lo es para un artista; en la diversidad de la clase de cita, desde la textual a la interpretación, desde la extensa a la breve, desde la explicación a la poetización. Todo ello significa desarrollar unas posibilidades normadas, pero en *otras normas*, puesto que la realidad es *otra realidad*, y esta no está normada.

05.CONTEMPORÁNEO

-
El contexto de mi propuesta es el arte contemporáneo, y dentro de él me fijo en el dibujo como lugar concreto. Las palabras son elegidas desde el hallazgo, se plantean las que puedan arrojar luz, las que puedan acortar esa distancia en la herida.

Cuando en 1931⁴ se buscan las diez palabras más bellas de la lengua francesa, se impone un límite: ninguno. Es decir, los pensadores, poetas, escritores y pintores que participan en ese reto eligen las palabras por un conjunto de razones más o menos azarosas, por las razones que encuentran adecuadas para explicar aquello que se les propone. Se tienen en cuenta la etimología, la sonoridad, el significado, la importancia histórica y otros tantos criterios del todo anárquicos, en el

sentido de que no hay un rigor, lo que hay es investigación y azar en los propósitos.

Pero ¿es no tener límite un límite? Sí, porque buscar la razón de una palabra, buscar su significado, trabajar en ella para conocer (y este es el propósito de este trabajo) es arrojar luz sobre el asunto del dibujo en los últimos tiempos, y para hacerlo no debe haber límites y los debe haber.

La realidad contemporánea, una realidad compleja, demanda que sea construida sobre fragmentos y que, a través de su montaje, de su collage, se genere una doble articulación.

06.RESULTADOS Y CONCLUSIONES

-

La tesis plantea y concluye algunas cuestiones relativas a la palabra como que:

- > todo lo que existe tiene nombre, ha sido nombrado.
- > lo que no existe son acciones no nombradas
- > la acción de dibujar no necesita ser nombrada para existir
- > la palabra acorta la distancia entre la acción a la que se refiere y su conocimiento, pero no clausura esa distancia, sino que abre nuevas vías a nuevas ideas y nuevas acciones.
- > el dibujo es una acción compleja y conceptual.
- > las palabras son alquiladas en su forma y desvirtuadas en su contenido, o al revés.

La clave de la novedad del enfoque de este trabajo reside en cargar con una enorme responsabilidad al lector. La acumulación de palabras citadas son la razón y consecuencia de la investigación, y al tener una base científica basada en el azar dejan espacio al espectador para hilar conceptos.

4- VALÉRY. Paul. 1871-1945. *Piezas sobre arte*. Francia. La balsa de la Medusa. Visor. Madrid. 1999.

07. BIBLIOGRAFÍA

-

BIBLIOGRAFÍA RESUMIDA

-

ARTAUD. Antonin. 1996. *Works on paper*. Catálogo. Museum of Modern Art. Nueva York. 1996.

BALDINUCCI, Filippo. 1681. *Vocabulario Toscano del arte del dibujo*. Florencia. Nabu press.

CHASTEL. André. 2004. *El gesto en el arte*. Madrid. Siruela. Traducción de María Condor.

ELIOT. T.S. 1920. *Lo clásico y el talento individual*. Harvard. Universidad Nacional Autónoma de México.

ELIADE. Mircea. 1992. *Mito y realidad*. Barcelona. Labor. Traducción de Rock12. 1991.

FOUCAULT. Michael. 1967. *Of other spaces*. France. Diacritics Nº 16. 1986,.

GÓMEZ MOLINA. J.J. 2005. *Los nombres del dibujo*. España. Cátedra.

HIRST. Damian y BURN. Gordon. 2000. *On the way to work*. Londres. Faber and Faber.

KUSPIT. Donald. 2006. *El fin del arte*. Murcia. Akal / Arte Contemporáneo. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.

MICHAUX. Henri. 1951 y 1981. *Retrato de los meidosems*. Madrid. PRE-TEXTOS. 2008. Traducción de Chantal Maillard.

THOREAU. Henry David. 1862. *Caminar*. Árdora ediciones. 2010. traducido por Federico Romero.

VALÉRY. Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna.

Resumen Inglés

Title:

**PROVISIONAL VOCABULARY ON
CONTEMPORARY DRAWING**

Subtitle:

THE WOUND

“History is thought’s history itself. Events are meaningless if they’re not perpetually updated”

The thesis I’m expounding consists on the study of the current vocabulary that supports the drawing discipline throughout contemporary art.

The goal seeks to go in depth into the most recurrent terms around the contemporary drawing production, after the deep transformation this practice has gone through, over the last century. These words might serve as a guide to look forward onto what does drawing has to say nowadays.

Walter Benjamin’s (1892-1940) Passage Book * has been my guide to structure the workout of this project. His, was to display XIX century’s knowledge; mine is to approach the XXI. He started compiling quotes as a starting point, to finish-up at an unknown destination. This launch took a period of thirteen years.

This significant book was born as an essay about artwork, history’s own concept and a philosophy of history; it’s been compared to Friedrich Schlegel’s *Philosophische Lehrjahre*, and Friedrich Nietzsche’s *The Will to Power*. The author understands the quotes and the links among them, as *“highway-men who deprives certainty from the unhurried stroller”*. The present thesis has never been conceived as an analogy to Benjamin’s *chef d’œuvre* at all. It stands as an example for the unexpected doubts that appear during the working process. The first volume divides the title into each one of the words it consists of. In order to explain what I’ve met, the reasons

I've found, and finally the conclusions that came out of the research, I focused on one word at a time. The second volume deals with vocabulary. Each word- out of a total of 2.000 that I've filed- is found into one of 450 different sources. Once the word is removed from its context, it breeds under a new text. The source is placed at the bottom part of each page within the footnotes. Quotes aren't merely reproduced; they're a key for the reader to take part actively.

The vocabulary is a file compounded by several terms. Each one is illustrated through examples that somehow answer to the concerns of contemporary drawing: where the sense can be revealed through what's been hidden.

Contemporary art's sources are heterogeneous:

It's a fact that frequently texts about art include inexistent terms, or rather they kidnap others who do exist in other disciplines because they might perfectly fit under their needs.

Filippo Baldinucci's (1624-1697) dictionary is a precedent influence; especially for the method he approached to renew Vasari's (1511-1574) own work and biography. In fact it's quite relevant to name Vasari since he was concerned about drawing (see his charcoal work) and about vocabulary; and the executor of this thesis is an artist focused on a drawing production, and a university teacher on Aesthetics and Drawing.

The present work is structured over a series of chapters belonging to those that are found in the thesis as well. Rather than enclosing through conclusions, it seeks to help the drawer acknowledge the potentiality of his work. The subtitle *The Wound* claims not to be cauterized.

Art's strength is based on the questions it's able to put upon everyone and everything. *The project* has grown towards this ability to question conventional arguments. So this mood is present through the whole work including the structure and

layout: when meticulously compiling the research of such an unfinished process.

When working on this project, uncertainty blurred any presumable destination. Henry David Thoreau (1817-1862), preferred wilderness above all else: Ben Johnson exclaims: *'How near to good is what is fair'*. So I would say: *'How near to good is what is wild.'* Thoreau has been an incentive during this adventure into the wild, towards the savagery of what might finally appear meaningless after all, and just beautiful in its wilderness.

These references could somehow be regarded as old-fashioned, but when looking forward to understand our own reality we ran out of tools to acknowledge the current issues that construct the present times. The references from the past are an everlasting effort to sought the truth of the present times.

For instance it's significant to remark that this project is conceived as a process. That's why the word temporary/provisional appears in the title. Nevertheless, this feature is only found in its contents, and formally this thesis is a whole in itself.

This work is composed by an overall of 2000 entries, 1100 quotes, 2000 authors mentioned, 450 publications, about 600 written pages. Work implies a methodology and methodology brings out conclusions.

AIM

-

What's the role of the word in contemporary drawing? Facing such a project like a thesis and looking forward to know where might a drawing come from, what's been present over the drawing process, or what can we finally obtain; we find that word is a meeting point to go in depth through these of questions.

The word competes with drawing itself, so does drawing with art and art with contemporaneity. Such rivalry is also found

when updating history not only to the crucial events that define and structure its points of view, but rather perceiving what's changing nowadays. Transformations are consequences to which we aren't even aware in its immediate suffering. So the origin must be found out in order to know where are we being took.

Vocabulary reflects a pragmatic vision of the world that surrounds us. Each word is a mirror for what it appeals to. Halfway between concepts and physical bodies there exists a whole ocean full of information, full of feelings. This work aims to dig the meaning of what's symbolic, emblematic, anthropological, religious, esoteric, semiotic or artistic. Therefore it doesn't exist one single goal, the passenger will find no traffic jam thanks to a series of different roads, which are always pointing the same direction. This vocabulary is found under what are to-day's artistic concerns and it might only fulfill a poetic or an aesthetic approach. Martin Buber (1878-1965) says: "*Imago mundi nova, imago nulla.*" Actually, the world's own image doesn't exist at all; it could only emerge from a universal synthesis of knowledge. Somehow this vocabulary synthesizes multiple and ephemeral points of view.

Words are no-man's land between ideas and their formalization. Sources have been randomly found out; nevertheless this vocabulary has been arranged in alphabetical order.

Actions are suggested by words.

Artistic creation is an act of resistance. Artistic creation is an act of resistance to don't be defined by anything else but itself. A thesis should declare its own intentions. Moreover, since Art is the strategy's point of departure of this thesis, we are obliged to head ourselves towards the unknown. That's why I help myself of other's thoughts. I'm a hunter to any useful source during this voyage. And compiling any relevant sign is what I've done.

METHODOLOGY

-
In spite of seeking the words, these were surprisingly discovered throughout the reading of texts. The source reveals what's the meaning of the term. Every word is unlike to one another because they're someone else's. Each one of us would give it a different use, but in fact, there's just one person writing this work so decisions are strongly conditioned by the creator's concerns, which in this case is drawing.

Once I realized the vocabulary was unframed, I established a series of restraints. Firstly, any sign of ideology was avoided as a procedure. It exists, for me, such an ideology but this isn't tied to any limited definition because is constantly being modified.

The vocabulary includes a series of words bound to contemporary's art jargon. All those terms I found they enhance an understanding, without requiring a previous knowledge; have been selected as a relief against ignorance.

What's the point about this work from a non-philological point of view? Once there's not such a scientific approach, what is said and what could be said about this work is merely rhetorical. The text following the term is one of its multiple possibilities; it isn't defining the word, it's using the word as inspiration serves the poet to write. So, this work basically conveys a joyful use of the word.

On the other hand the text might overflow its contents. What to do? The quote had to be isolated from its reference (though the source is always included at the bottom part of the page). Now, if the reader prefers to assume the present text or rather decides to know the source is not my choice; this uncertain dimension of the text inherits a feature of beauty to the work. (See beauty as something that can't be controlled, no more).

Even if academic rules over vocabulary aren't adopted, it's used an alphabetical order to easy the apprehension of such diversity of words. This is the whole essence of the work: to

take a part from each of the structural terms; vocabulary, ha-phazard and rationale.

CONTENTS

-

01.THE WOUND

-

What reasons may flourish from a critical view of a drawing? There's a recurring mid-point where a drawing can be easily explained, I've called this place *The wound*. The reason for this name is its ambiguity facing two poles: thought and expression; it suggests the break it occurs among intellectuality and pure emotion. The vocabulary searches to tie together this disagreeable duality as a way to understand the actual drawing production. Where do the *artwork* and the *artist* have to deal? The words try to appeal the circumstances and events where Art occurs.

The way I focused the study in depth of the word, evokes a wound; a detachment leaving something opened. Ideas are fragmented as a whole, and their meanings are scattered physically and intellectually. Taking a look at an overall of the cultural activity, this is an experimental construction out of individualistic acts. The knowledge, or basically what the reader perceives, will be a single image that might remain after all.

02.VOCABULARY

Under the heading *Vocabulary*, and in descending manner, we find conclusions, justifications, future new directions, interrogations, interpretations, contexts etc. that have had conclusive results for the research. It is where this thesis is presented and rationalized.

In his prolific notebooks, Paul Valéry (1871-1945) isolated each idea or comment that he had collected, and the same structure was given to this work. It is an interplay of coordinates that shows conclusions, places or justifications. The word in its totality is subject to the final image that is for-

med upon its reading; a unique image that only stays in the reader's mind, leaving behind some texts and determining others in his memory. It does not reflect but becomes an active image, an interested memory that chooses freely what to highlight or dismiss – much like the selective memory, the memory we all employ.

It is a method to contemplate words through what others have thought about them, through their history, their capacity of context, their setting. The words are also contemplated from opposing perspectives, antagonistic issues because occasionally, like when we talk about the word *price*, to know the usage of the word, to know what our society appreciates or depreciates is a sign of the times. It explains the context more closely, and it also has the capacity to portray a society where someone can unabashedly say that the death of thousands of children was the price that had to be paid, in front of a benumbed audience, the same audience that is outraged by the prices of art. The *price* of a work of art is the conversation topic in the media, and every so often we forget the price we assign to a human life. Thus if we compare them, if we are able to include this information, we will achieve a much more productive distance, the distance that brings us closer and provides us with new perspective on old issues.

It is thanks to the words that we perceive the differences and contrasts; we are brought closer to a world full of nuances. We use the word as the strongest weapon since, as the philosopher Raimundo Lulio said, it does have the power to condemn, reveal and expose, to inform, to move and to convince.

03.PROVISIONAL

-

The title contains the word provisional because this work has no end, because it is boundless and because what it shows is a preview to other quarries. It is in constant growth, because each thought will pose questions and cause voids. The words found are arranged in the order imposed by the alphabet. Since the ideas are transcribed, most of them literally, accor-

ding to this parameter, I keep asceticism and distance from the great internal disorder of the drawing.

The limits set out by this display of terms, the enormous amount of them chosen by way of cross section, and staged as vocabulary also encompass the symbolic and the psychological. The instrumental remains related to the spiritual, the human to the cosmic, the casual or the causal, because all these aspects are contained in the comprehension of the terms. A word is a universe which does not become disjointed by diffuse limits. The limits of the terms are given, in principle, by the context.

The provisional refers to the way ideas are governed; it refers to the space occupied until new events develop; a place that is clearly not definitive but necessary when the events are expected as change or depend, as is the case, on the certainty of the future change.

04.DRAWING

-
The collection I have assembled, and that I call vocabulary, is copious enough to show a tendency. In the contours, in the studies that employ diagrams, there are trends and patterns that indicate directionality, potentiality or leaning towards a certain direction. As casual intervenes on the causal, the tendency is inevitable. In this case the tendency is not a consequence, although it can be understood as such, it is a reason. It shows a line or a tendency by inundation.

Consequently, from the preface on, the development of every page shows a positioning; and I try to apply the same parameters to the drawing itself and to the one that draws. It is a positioning that I must define as commitment. While this work follows very specific academic norms, a rigour that must not be altered, the commitment is defined by the fact that the thesis itself is seen as an open field of experimentation, a field of knowledge open to interpretation, something that could be seen as counter nature. The majority of pages, some five hundred, are dedicated to the vocabulary, while

a lesser number is dedicated to its justification and conclusions. Hence, the idea is to experiment with something that, in principle, is not given to experimentation – the norm. I have generated my own rules. One of them can easily be perceived in the abundance of resources consulted, more than 450; in the abundance of quotes – close to one thousand; in the diversity of media represented – any one of them is valid, from a conversation to a book by Heidegger, much in the same way as any given media is valid to an artist; in the diversity of the quotes represented, from textual ones to interpretations, from lengthy to brief ones, and from explanations to poetic interpretations. All this implies developing some regulated possibilities, but then again other norms since the reality is other reality and it is not regulated.

05.CONTEMPORARY

-

The context of my project is contemporary art and, more precisely, I focus on the drawing as the specific space. The words have been chosen from the discovery, and those that can shed light, those that can cut the distance in the wound are shown.

When in 1931 the search for the ten most beautiful words of the French language was initiated, some restrictions were imposed: no limits. In other words, thinkers, poets, writers and painters who accepted this challenge chose the words guided by more or less random reasons, reasons they found adequate to explain what was proposed to them. Etymology, sonority, meaning, historical importance and numerous completely anarchic criteria were taken into account so that there was no rigor at all, only research and randomness in the aims.

But, is not having a limit, a limit in itself? Yes, because to look for the reason behind the word, its meaning, to work with the word in order to grasp it (and this is the aim of this work) is to shed light on the subject of the drawing in the recent times. And in order to do it, there should be limits and there should be none.

The contemporary reality, a complex reality, needs to be constructed from fragments and through its assembly, its collage, a double articulation is generated.

06.RESULTS AND CONCLUSIONS

-

The thesis poses and resolves some issues relative to the Word such as:

- > All that exists has a name, has been named.
- > What does not exist are the unnamed actions.
- > The action of drawing does not need to be named in order to exist.
- > The word bridges the distance between the action it refers to and its knowledge. However, it does not close this distance, but it opens new ways of interpretation and new actions.
- > The drawing is a complex and conceptual action.
- > The forms of the words are borrowed and their content is distorted or vice versa.

The key to the novelty of the approach taken in this work resides in granting an enormous responsibility to the reader. The accumulation of quoted words, the reason behind and the consequence of the research, together with the scientific approach based on chance leave the reader to connect the concepts.

07.REFERENCES

-

SUMMARY REFERENCES

-

ARTAUD. Antonin. 1996. *Works on paper*. Catálogo. Museum of Modern Art. Nueva York. 1996.

BALDINUCCI, Filippo. 1681. *Vocabulario Toscano del arte del dibujo*. Florencia. Nabu press.

CHASTEL. André. 2004. *El gesto en el arte*. Madrid. Siruela. Traducción de María Condor.

ELIOT. T.S. 1920. *Lo clásico y el talento individual*. Harvard. Universidad Nacional Autónoma de México.

ELIADE. Mircea. 1992. *Mito y realidad*. Barcelona. Labor. Traducción de Rock12. 1991.

FOUCAULT. Michael. 1967. *Of other spaces*. France. Diacritics N° 16. 1986,.

GÓMEZ MOLINA. J.J. 2005. *Los nombres del dibujo*. España. Cátedra.

HIRST. Damian y BURN. Gordon. 2000. *On the way to work*. Londres. Faber and Faber.

KUSPIT. Donald. 2006. *El fin del arte*. Murcia. Akal / Arte Contemporáneo. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.

MICHAUX. Henri. 1951 y 1981. *Retrato de los meidosems*. Madrid. PRE-TEXTOS. 2008. Traducción de Chantal Maillard.

THOREAU. Henry David. 1862. *Caminar*. Árdora ediciones. 2010. traducido por Federico Romero.

VALÉRY. Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna.

METODOLOGÍA

-

Un artista debe ser capaz de escupir sobre su propia obra y la de los predecesores. Escribir de arte supone subirse a lomos de las palabras escritas antes de las nuestras.

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

-

Un primer problema que se me planteaba era cómo analizar este vocabulario, puesto que el uso indeterminado de las palabras promueve la multiplicidad interpretativa, y esta se va ampliando en la misma medida en que lo hacen la cantidad de palabras elegidas o encontradas, por tanto, era prioritario establecer unos cauces para semejante torrente incontrolado. Un primer método es el de evitar la ideología o mostrar la carencia de una adscripción ideológica concreta como sistema. La anexión ideológica existe, pero es múltiple y variable, es decir, caótica, sin sistema o vinculación permanente.

Como más adelante explicaré, se ha introducido una muestra de las palabras de uso frecuente en la terminología del arte contemporáneo, se han registrado palabras que muestren caminos de conocimiento a través del hallazgo en numerosas lecturas desde la ausencia de una adscripción a un criterio previo, porque eso supondría una limitación. He pretendido en todo momento abrir las posibilidades de la palabra y, en esas aperturas, aportar el conocimiento que estas desvelan, de modo que el rigor resida en la falta de asignación y en la multiplicidad de puntos de vista.

Al no ser filólogo, se incrementaba el esfuerzo creativo (si no hay un sistema científico, entonces es intelectual) en un estudio de estas características que, aunque produce libertad, genera sobre todo extensión, razón por la cual el número de vocablos elegidos debía ser tan elevado. Pero también la creatividad se muestra en el texto que acompaña la palabra puesto que, en muchos de los casos, se ha tratado con la misma actitud que la que da uso y sentido a esa palabra en el texto en muchos de los casos. Leemos la palabra, y el texto que encontramos a continuación, vinculado a ella, es una

definición o un comentario o una idea o un vínculo o una metáfora o un texto que la usa etc. El texto que sigue a la palabra es una de sus posibilidades, no es la palabra, no es su definición, no determina, ni fija, ni aclara, ni puntualiza, ni concreta, ni delimita, ni explica, ni detalla; usa la palabra como punto de partida, como una oportunidad, una conveniencia, una coyuntura; y aun así lo es, pero sin exactitud, porque la exactitud es un inconveniente o impedimento para el desarrollo creativo de la palabra.

Por otro lado, me surge la idea de no producir un exceso de densificación del texto, lo cual exigía la descontextualización de la cita (aunque siempre informada al pie de cada página), y así, aislándola, se le exige pero también se le otorga la posibilidad de desarrollarse según sus referentes, algo tal vez imposible de controlar pero adscrito a la belleza de lo incontrolable, como una pieza de dibujo. Por tanto, el orden, el alfabético, el propio de los vocabularios es el adecuado para una enumeración de una cantidad de palabras que proceden de lugares y contextos tan diferentes, sin por ello asumir las normas académicas propias del vocabulario. Esta idea, la de tomar una parte del vocabulario, otra al azar, otra de la razón, y así sucesivamente, es la idea final y el objetivo de la tesis.

Además debo citar la tesis de J.M. Gayoso, que debe entenderse como un antecedente o referente más del sistema metodológico que he usado, pero también como estímulo de creación y constancia científica no exenta de lo casual, como cuando comenta en el apartado correspondiente a la metodología: "...en primer lugar porque lo dicho por Sollers ya no nos pilla desprevenidos, pues cualquiera que haya analizado una figura histórica, una etapa concreta o un hecho histórico determinado convendrá con nosotros en que la linealidad se difumina, las ideas de las personas cambian y se adaptan a la época al mismo tiempo que ésta es adaptada a nuevos modelos, mientras que los hechos no son totalmente fijos sino interpretables y su conocimiento rara vez total".⁵

Esta cita explica cómo las ideas cambian, los modelos se adaptan y sus interpretaciones son abiertas.

Cada una de las palabras introducidas y ordenadas va seguida de dos puntos y de un texto, el cual tiene una procedencia diversa, ha sido elegido por diferentes motivos en cada caso y entre distintas publicaciones de varias especialidades. En la mayoría de los casos se muestra textualmente el contexto, del que ha sido extraído como método adecuado para comprender el significado sobre la base del contexto que lo identifica. De este modo, la manera en la que se usa muestra un uso o unas posibilidades de uso, y esa es su utilidad y objetivo en el arte contemporáneo.

En ocasiones, la palabra ha sido identificada a partir de una explicación de ella o de un comentario que amplía y redirige ese vocablo hacia el lugar que se trata en esta investigación: el arte contemporáneo.

Lo que buscan todas estas ideas lo que buscan es reforzar el objetivo final, acortar la distancia entre el arte contemporáneo y su conocimiento. Esta distancia se ha ido ampliando con extraordinaria velocidad en los últimos tiempos, y la palabra, que muchos piensan que debía acortar aquella distancia en ocasiones la ha ampliado.

En sus estrategias y objetivos el arte contemporáneo, acostumbra a incluir aquello que necesita: sumar conocimientos, técnicas, ideas y procedimientos de otros entornos. Analizar esto exige hacerlo desde el mismo método, uno poliédrico, vasto y extenso en sus fuentes, vasto y extenso en sus direcciones. Si la palabra, como el arte, contiene estas propiedades, es desde estas como se debe plantear su acercamiento.

METODOLOGÍA EXPOSITIVA

-
Como he explicado, y en otros apartados volveré a justificar, la profusión de citas documentales no es producto del exceso o el desorden, sino que se compone como sistema. Se puede comprobar un aspecto o imagen de algo inconcluso, presente en todo el trabajo, lo cual obedece a razones que serán explicadas y enumeradas; pero, además, es la metodología, pues es un trabajo realizado como una disección topográfica, es

un corte a nivel del estado en que se use la palabra. No solo he recogido muestras según su uso, sino que es una compilación de todos aquellos muestreos realizado al azar. Hay dos tipos de muestras, una al azar y otra por vinculación al tema. El azar es una posibilidad, no es una acción; el azar es una técnica controlada, es un método en el que todo se maneja bajo los parámetros del orden, excepto lo que ocurre en el propio azar.

Existen autores, como el psicoanalista J.L. Pinillos (1919-2013), que comentan en algún momento con sorna las tesis convertidas en “casas de citas”⁶. Es una sorna que obedece a la idea de que una tesis debe ampliar y fijar conocimiento, aportándolo en el texto. Me permito rebatir estas palabras. Para empezar, debemos partir del hecho de que esta tesis es una acumulación de citas, y el conocimiento queda fuera del texto escrito. Conocidos estos hechos, debo explicar que no estoy en contra de lo que dice J.L. Pinillos, que me merece el máximo reconocimiento, lo que busco es ampliar y fijar un conocimiento, o miles, y aportar una parte en el texto y otra, muy importante, dejar que la concluya el lector. La acción que propongo es la misma con la que cuenta el arte: la de dejar un espacio a la interpretación y al tiempo, lo que hace imposible dejarlo por escrito. Esta imposibilidad, además, es muy enriquecedora.

5- GAYOSO. J.M. 1996. Tesis. *La palabra en el espacio plástico occidental, estudio de causas, efectos e interpretaciones*. Dirigida por Dr. D. Manuel Parralo Dorado. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. 1996, p. XVII.

6- GAYOSO. J.M. 1996. Tesis. *La palabra en el espacio plástico occidental, estudio de causas, efectos e interpretaciones*. Dirigida por Dr. D. Manuel Parralo Dorado. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. 1996, p. XIII.

Este es un trabajo sobre las palabras con la idea de adentrarnos en cada uno de los laberintos que cada una propone, con la limitación de saber que solo podemos conocer lo que las palabras sepan. De ahí la importancia de embarcarse en este viaje, el del vocabulario, el de la investigación de un territorio extenso y complejo, acotado en la palabra y el arte y, dentro de este, en el dibujo.

El arte contemporáneo es un contexto, y lo cito constantemente porque el dibujo no es más que lenguaje y proceso dentro del inabarcable lugar que representa el arte. No se puede desvincular uno de otro por razones obvias pero, además, para pensar en la palabra y en el dibujo es esencial pensar el arte contemporáneo. El dibujo tiene hoy unos límites

muy difusos, poco delimitados, pero todos ellos dentro de un marco: el arte.

En la metodología, las citas quedan resueltas por un entrecomillado (“”), sin las mismas si no son textuales, y si estas aparecen en el original entonces pongo un entrecomillado simple (‘ ’). El formato es el de un vocabulario, donde la palabra aparece en negrita y en mayor tamaño para separarlo del texto, como en los diccionarios.

La decisión de no incluir imágenes, lo que habría sido de gran utilidad y habría ofrecido alegrías o descansos a la mente, ha sido meditada, y responde a que aquellas, en vez de ampliar el conocimiento o arrojar luz sobre asuntos que la falta de información o imaginación impiden, harían confuso el destino y dudosa la eficacia del texto presentado. El interés de este vocabulario es el de la palabra, y aunque se base en vocablos que vienen constituidos por la invención de una imagen previa o por cómo su existencia proporciona la posterior imagen, dicho interés se basa en su capacidad de crear espacios en la mente, espacios únicos.

La disciplina que desarrollo la llevo a cabo aportando los datos necesarios para que se comprendan las posibilidades que presenta esa palabra o más bien las posibilidades que me interesan para indicar una idea que desvele el conocimiento necesario para acercar el dibujo contemporáneo a un lugar menos lejano.

ANTECEDENTES

-

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

-

En la historia de las artes, el dibujo fue durante un largo periodo objeto de las disquisiciones o dudas de su creador. Esta técnica era usada para pensar o resolver cuestiones que se consideraban más importantes. Era un esbozo o dibujo preparatorio, era un acercamiento o sistema de medición, pero no era la técnica que se consideraba adecuada para la obra final. Durante una gran cantidad de tiempo, la pintura, las artes, se han compuesto como textos, como documentos, de ahí ese carácter documental que desaparece en sus intenciones cuando por fin llega la fotografía, sobre todo con la popularización de esta a finales del siglo XIX. La cuestión es que, cuando este dibujo se libera de su texto, de la necesidad de ser útil como herramienta *procesual* (procesal) en el desarrollo de otras obras de mayor importancia, cuando el dibujo, por tanto, ya no es útil, entonces ya puede ser arte mayor. Llega un momento en el que aparece la palabra como protagonista. El arte conceptual la convirtió en un elemento esencial, tanto dentro como fuera de la obra. Desde la irrupción de la fotografía, que libera al dibujo de esa *utilidad* de la que hablaba antes, no hubo un hecho más significativo en la evolución que el de la aparición del arte conceptual, y previamente, como introductor, el *ready made*. El arte, en el siglo XX, se metió en unas investigaciones mucho más complejas y sobre todo mucho más difíciles de administrar, de modo que la palabra adquiere un protagonismo esencial. Cuando el arte abandona la mirada del espectador, cuando deja de hacer obras que vayan dirigidas a la retina e interpela al conocimiento y a la experiencia no visual o incluso antivisual, la palabra es la encargada de resolver muchas de estas cuestiones, porque es la palabra la que articula y acumula ese nuevo conocimiento con nuevas asignaciones y definiciones.

Cuando el arte conceptual adoptó el texto como elemento esencial de la obra -tanto es así que la primera obra de preinvestigación de arte conceptual, *Una y tres sillas*, de Joseph Kosuth, de 1965, introduce el texto-, ese texto era parte de la obra.

Ese texto es la definición del diccionario del objeto que el artista nos presenta físicamente. De este modo analizó la obra como objeto introduciendo el texto. El texto se eleva a imagen, y en esta elevación del texto aparece la desacralización del objeto manufacturado. Es entonces cuando es más necesario mostrar sus aperturas, las de la representación, la presentación y la palabra como definición que generaron huecos y zonas de sombra, ampliaron el concepto que maneja la imagen y el propio texto con estatus de imagen; lo hicieron generando una enorme cantidad de literatura directa y periférica, una expansión extraordinaria del vocabulario y la que aún sentimos las consecuencias. La literatura directa es aquella que se ocupa de un modo sobrio y sin filtros de comunicar el hecho artístico, de explicarlo o documentarlo. Cuando es indirecta, lo es porque esas nuevas ejecuciones de arte exigen nuevas estrategias y nuevos conceptos que obedezcan a nuevas realidades. La literatura indirecta está en la obra, y se conjuga durante la construcción intelectual de la obra, es la construcción intelectual paralela a la obra, es el germen, pero también es la conclusión. Los diccionarios y las enciclopedias se ocupan tarde y mal de la realidad, generan nuevas realidades, no leen la realidad, la certifican: en su trabajo no debe haber politización ni sexismo ni tantas otras cosas que sí que están y que los hace nacer muertos. Este terrible hecho hace necesarios vocabularios como el que propongo y muchos otros más, tantos como palabras tenemos.

El uso de una palabra, su utilidad, da cuenta del ser humano, así como lo hace el arte, componiendo un retrato de la sociedad que le toca vivir. El texto, la palabra en este caso, desarrolla el retrato social a través de su uso: como estamos centrados en el dibujo, la palabra elegida es la que lo acerca, lo retrata o lo estudia.

Los momentos históricos en los que la palabra se introduce en la imagen, en el dibujo, como los anteriormente citados, son diversos. Hoy es uno de esos momentos, y en todos ellos lo hace con diferentes significados o destinos, pero siempre ampliando sus posibilidades, pues todos estos gestos son el destino de las nuevas palabras que vienen cargadas de fuer-

zas y energías que no hacen más que expandir el universo del dibujo. Una palabra que expande la imagen, que expande sus posibilidades, es una palabra necesaria.

El movimiento conceptual, como ya estudió Nikos Stangos (1974), supone el predominio de la idea o intención en el arte por su expresión, y se basa en ideas tan lejanas como las que plantea Marcel Duchamp (1887-1968) en 1917 con su *Fuente*. Este tipo de estrategias, donde la palabra o la idea que la definía tomaban mayor importancia que la obra, fueron revisadas y criticadas a partir de la aparición del arte conceptual. Estas estrategias verbales –y cuando digo verbal me refiero a la importancia que adquiere el texto para explicar el significado pretendido por el artista- fueron arrumbadas y tomadas como lingüística, matemática, broma, narración, etcétera. El arte con esto no renunció a la denominación de las cosas, lo que hizo fue asumir que así ampliaba sus posibilidades, determinándolas e impulsándolas.

SOBRE LOS ANTECEDENTES CONCRETOS

-

Para establecer un criterio es esencial hacerlo a partir del conocimiento ajeno y pretérito. Es decir, esta clase de investigación se basa en la idea de tomar algo que alguien antes que uno dejó allí, avanzó hasta ese momento en el que uno lo toma para investigarlo y, a su vez, desarrollarlo hasta el punto mas lejano que sea capaz. Ese lugar al que llegamos es el lugar donde otro lo tomará y, por tanto, se compondrá a su vez, como antecedente de nuevas ideas. Es un *continuum* en el que esta pieza de investigación pertenece a un proceso mucho mas grande: el de la historia del arte contemporáneo, una historia incompleta.

La teoría de *meme*, neologismo de memoria y mimesis, me es muy útil para explicar el modo en que se plantea el antecedente en este texto. La teoría estudia la unidad teórica de información transferible entre los individuos. Dawkins, autor de la controvertida teoría, establece el genoma y el cerebro como dos procesadores distintos. En el cerebro, el que nos interesa, el sistema nervioso se ocupa de procesar la informa-

ción cultural obtenida por mimesis, enseñanza o asimilación de modo que los rasgos culturales de la persona podrían también replicarse de generación en generación, constituyendo un apartado de nuestro sistema nervioso: el apartado de esa memoria en conflicto con la mimesis. El método, respecto a los antecedentes planteados en esta tesis, maneja elementos similares en cuanto a la idea de mimesis, es decir, mostrar el conocimiento oculto o complejo en la palabra a través de la mimesis del texto en el que se inscribe, pero también estudiando aquella como un conjunto de formas conductuales que determinan la información que se atribuye a cada una de esas palabras. Un elemento no es posible, en el caso de la palabra, sin el otro.

INFLUENCIA

LOS NOMBRES DEL DIBUJO^z

Se establecen similitudes, diferencias y referencias entre este vocabulario y el libro *Los nombres del dibujo*. Una parte de este aparece estructurada como un vocabulario, por eso considero necesario establecer un diálogo con ese libro, con la visión que plantea, y el sentido que ocupa dentro de la historia.

En los siguientes puntos explicaré la importancia de la influencia de este libro.

1. Considero necesario este apartado, pues anteriormente escribí una tesina o trabajo de investigación que versaba precisamente sobre la idoneidad de un vocabulario provisional como método de conocimiento, y que fue presentada en la misma época en que se publicó el libro de J.J. Gómez Molina. Cuando lo descubrí, entendí que lo mejor era usarlo como punto de partida y como referente, pero también que debería explicarlo con el respeto adecuado, como trato de hacer a continuación.

2. En el libro de Juan José Gómez Molina, se presenta la palabra como acotadora del acto de dibujar, y la divide en diferentes apartados posibles:

- las que definen el sentido y la identidad del dibujo.
- las vinculadas a formas del conocimiento.
- las que estructuran el dibujo y sus relaciones.
- las referidas a lo que representan, a lo que expresan, que son estructuras de simulacro.
- las referidas al modelo y a los proyectos.
- los nombres de las apreciaciones técnicas que realizan, trazos, fenomenología de la acción, de la actitud, estilos, materiales, instrumentos, soportes, etcétera.

El libro está estructurado en forma de vocabulario, fijándose en las palabras y ordenándolas por su utilidad como se puede comprobar.

El vocabulario que presento es un lugar propio de expresión con capacidad autónoma de arrojar luz sobre el dibujo contemporáneo y desde parámetros exentos a la utilidad o no. No es un trabajo sobre la palabra, es un trabajo de investigación sobre el dibujo, pero usando la palabra como lugar que desempeña una función.

3. Juan José Gómez Molina dice en su obra que cada momento histórico precisa de una jerarquía. Asumo esta afirmación como un gran acierto. Por eso, nombrar es un método para poseer y vencer en esa jerarquía. Ante la duda de un dibujo, la palabra la contemplamos como una salida. Pero en este trabajo se difiere de esta afirmación al plantear el dibujo como único generador de duda o de respuesta. Un dibujo responde, un dibujo que resuelve, o es proyectivo o no es reflejo de su momento histórico. Lo que quiero decir es que, si bien la palabra colabora en nombrar lo que en ocasiones ha sido inaccesible al conocimiento, y en esto no le quitamos valor, también debemos entender que el dibujo debe mantenerse incluso por encima de esa jerarquía que, al final, es cambiante y se ve afectada por modas. El tiempo sitúa la palabra en su

sitio, y este probablemente sea el del cambio, pero un dibujo debe resistirse incluso por encima de su autor, por encima de su intención o incluso de su explicación.

4. Leemos en su libro que no nombrar los dibujos implica no discriminar las operaciones que estos son capaces de efectuar en el proyecto y, por ende, no utilizar su potencial creativo. Mantengo en mi trabajo -como en el anterior párrafo ya planteaba- la imposibilidad de la palabra por alcanzar el hecho, este es más veloz, y el dibujo, mas allá de los estilos, se refugia en lo desconocido, que aún no está nombrado. Un acto, como lo es el de dibujar, es anterior a su nombre: las acciones no responden a nombres, son las palabras las que responden a acciones.

5. En el planteamiento del libro, la ausencia de lugares y, por tanto, su desmaterialización, va unida a las nuevas tecnologías -entendiendo esta como pérdida del espacio del conocimiento evocado desde el trazo- e implica una pérdida.

En el planteamiento de la investigación se toman como muestra palabras dispares que abarquen el vasto mundo que incluye la práctica del dibujo, pues al emplear palabras de disciplinas dispares entre sí se permite un cruce de conocimiento en zigzag. Eso es lo que sucede al elevar (señalar o incluir como esenciales) palabras de mal gusto y alto contenido antropológico o psicológico, como puede ser la palabra *ano*, y contraponerlas con otras como *belleza*, de un calado intelectual o filosófico enorme, con la idea de abordar las nuevas vías de expresión como aperturas al futuro, caminos posibles e inexplorados. Por tanto, en el caso que presento mas que como pérdida lo planteo como camino u oportunidad, incluso como una salida. Esta nos aparta del juicio y nos acerca mas al conocimiento, a lo desconocido que plantea el territorio de lo virtual.

5. En el libro se muestra el dibujo a mano como valor; tiene valor, pero no incontestable, porque se puede cuestionar. Casi se circunscribe solo al dibujo, manteniendo la habilidad o destreza como valores inequívocos, lamentándose en

ocasiones de su pérdida, la que tiene lugar en los centros de educación de artistas. En la tesis elegimos usar un método ampliado con el fin de encontrar en estas pretendidas pérdidas lugares de conocimiento e investigación llenos de salidas o, al menos, cuestionarlos como tales. El estudio al que se refiere el libro se circunscribe a parámetros de investigación que exigen esa clasificación de lo manual o del rito de lo manual como indispensable en una negociación con el acto de dibujar. En esta investigación, realizada a través de la experimentación con las palabras uso el libro como impulso y motivación, no para refutarlo ni para corroborarlo.

7. En el caso de Molina, y volviendo a lo formal, encuentro la similitud en una estructura cercana a la del *diccionario*, y no a la de *vocabulario* usado en esta tesis. Estudia las palabras desde unos parámetros de penetración fijos y, como expliqué anteriormente, esta tesis busca la ampliación mas extensa posible que se pueda permitir a sí misma en los límites del dibujo. Es en esos límites donde es mas probable encontrar la lectura adecuada del significado actual del dibujo. No se valora -insisto- su libro o mi investigación, sino que solo trato de justificar la profusión de citas de ese libro, y lo digo como elogio, pues ha sido fundamental en el planteamiento de este trabajo como antecedente serio y eficaz, sobre todo porque abre multitud de vías que antes permanecían ocultas.

8. Existen lugares comunes, como cuando habla de enumerar nombres, situar, describir recorridos oídos, y dejar que cada uno elabore su ruta futura desde estas experiencias.

9. He dejado de lado la opción de indagar en lugares en los que él lo hizo como, por ejemplo, en los dibujos de los niños o en los de los *no-artistas*; solo me planteo la idea de explicar qué es y dónde está el dibujo contemporáneo.

10. Con respecto a la hechura, al acabado, *Los nombres del dibujo* se plantea en términos académicos, y esos nombres son términos posibles en anteriores estadios. Ahora hay que tener tan en cuenta al autor de la palabra que define la acción como al autor de la acción citada por esa nueva palabra.

Es decir, aquel que encontramos a pie de página es quien dio uso de ese modo a aquella palabra y, por otro lado, los conceptos que maneja hoy un dibujo trascienden del dibujo en sí mismo, porque es muy importante su contexto y su realización.

No creo que podamos borrar a Joseph Kosuth de un plumazo, obviarlo como si no hubiera existido. Esa hechura que antes se citaba en los clásicos, esa *maniera* ya no es necesaria en los términos en los que se nos ofrece desde el pasado. Hoy, en la obra como en tantos otros lugares del pensamiento, uno puede negar los acontecimientos para mantener presupuestos anteriores o aceptarla y trabajar con ella, participando de ella y de su potencia, porque artistas como Kosuth desplazan todo de tal modo que impiden obviarlo. Somos tan deudores de sus obras (no solo de las de este artista) que nada puede negar su influencia en esta clase de investigaciones.

11. Este autor plantea el asunto de la palabra en su libro desde un punto de vista eminentemente pedagógico, y cumple su función. En mi caso, he deseado incluir el hecho de que la palabra no solo participa en todos los procesos de la obra sino que, además, en ciertos casos es la obra misma, y he tomado el carácter pedagógico del libro como un punto de partida perfecto para mi trabajo, pues me libera de esa necesidad y me puedo ocupar de la nueva expansión de la palabra.

Manuel Barbero, que conoció bien a Molina puesto que este fue su director de tesis, me proponía devolver la idea: pensar en cómo la palabra también es responsable de algún dibujo, y así es. La palabra no solo podría ser pedagógica en su interpretación de la obra, sino que también puede ser generadora de la obra. El caso es que en muchísimos casos así es. La evolución ha llegado a un punto en que la palabra toca todos los frentes y se sitúa con un pie a cada lado de la línea o en ambos, según sea su necesidad. Con esto me remito de nuevo a Kosuth, al inicio del arte conceptual. Pero son infinitos los artistas que han elevado la palabra a categoría de imagen. Baldessari es uno de ellos, y no podemos olvidar Art and Language. Existen investigaciones o tesis previas que estudian estos asuntos. En esta, de ahí el subtítulo, se plantea

la palabra como consecuencia de un acto, no como acto en sí mismo, pues ese es el lugar que ocupa la obra.

Como conclusión puedo argumentar que no se plantea un debate en cuanto a lo conceptual y su validez, y lo asumo como condición previa a la obra o integrante de ella, por acción u omisión. Esa palabra que cito, la palabra que es elegida, es precisamente la representante de las ideas. En este vocabulario, la multidiscipliplina o la variedad de planteamientos o acercamientos es la materia de estudio, y es el estudio, además de su representación, justificación y muestra. Se busca analizar sus límites, hurgar en la herida, aquello que separa o acerca la acción a la palabra, el acto y su conocimiento separados como una apertura dolorosa que espera a ser cauterizada y que este trabajo busca suturar, exponiendo esos hilos de sutura como un camino de entendimiento entre el mundo de los conceptos y el de la acción, determinar los tránsitos que recorre el conocimiento en una u otra dirección.

GALEATO

-
***captatio benevolentiae*⁸**

“Debo aclarar previamente el valor y el sentido exacto que para mí tiene la palabra y la noción de tesis. En griego decimos (thesis) con una th inicial en latín, por tanto, como una t en español; pero lógicamente...(…) Es la misma ce de (theos), es decir, de dios. (...) significa para nosotros los griegos, desde la antigüedad hasta hoy, ‘situación, posición, emplazamiento, tanto desde un punto de vista físico y concreto como abstracto y figurado, con lo que también significa así ‘propuesta, toma de postura’, ‘tesis’ en suma.”⁹

8- Ganarse la benevolencia (del lector)

9- PAPAGUGORGUIN, Dimitri. 1985. *El negativo y el positivo de la huella estampada*. Tesis dirigida por José Sánchez Carrelo. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. 1985.

El momento actual está dominado por la cultura visual, y no solo como soporte de seducción en el que se amparan las marcas para incitarnos al consumo y así conseguir que el dinero cambie de manos, y por tanto, que el mundo crezca y se configure según lo deseaban los liberales ortodoxos). En el siglo XXI lo visual ya ha atesorado un poder extraordinario. La capacidad de absorber y la velocidad a la que lo hace es

muy alta, pero sin olvidar los tempos en los que asume los acontecimientos. En este mundo, el dibujo se ha mostrado más que nunca como herramienta eficaz y directa de nuestras ideas. Pero esa asunción de nuevos modos, esa asunción nuevos paradigmas, tiene unos tiempos lentos hasta alcanzar la ortodoxia. Sin embargo en este contexto, si el hombre sabe dibujar sabrá defenderse o, al menos, se integrará con mayor efectividad en una sociedad de lo visual. Si sabe leer, se defenderá en la sociedad de lo verbalizado. Aprender a dibujar puede dar argumentaciones en el campo de lo visual desde elementos muy eficaces por su proximidad a la idea que los hace germinar: la nuestra. Es una idea con pocas intermediaciones y con una expresividad única en cada uno. Se constituye como el ADN de cada autor. Este trabajo se sitúa en un lugar que es contrario a la uniformidad, contrario al adocenamiento al que estamos sometidos políticamente (todo es política, incluso no interesarse por ella es una posición, porque desinteresarse de aquellos que ejercen el poder es un suicidio, y este es una posición de protesta, de queja, es rebelión, y eso es política), es contrario a lo obsceno. Por otro lado, como pretendidamente opuesto a la imagen, al dibujo en este caso, todo lo que conocemos lo hacemos a través de la palabra. Nos conocemos a nosotros mismos de oídas, y una idea sin lenguaje no es. Nosotros mismos somos lenguaje. Mi sobrino, que es afásico y esto le impide establecer relaciones a través del lenguaje, me preguntó en una ocasión si él estaba ahí, en ese lugar mismo que estaba; él no lo tenía claro, porque no tenía la idea. Ahora, con más de veinte años, es artista. Acaba de exponer en La Casa Encendida y muestra unas obras compulsivas, llenas de lenguaje, el suyo. Al ver la exposición y tras la emoción que se palpa, tras la intensidad de un trabajo así, uno se da cuenta de que el problema es la idea, que eso es lo que da el poder o la diferencia, que eso encumbra o aplasta una obra. Las posibilidades de Jose Manuel Egea son enormes, son posibilidades de lenguaje y de ideas que no sabe que tiene y que demuele en su cabeza, como acto de salvación, y que resuelve en el papel, en el alambre y en el barro como acto de liberación, como acto de fuerza, pero ¿cuál es la idea? Esa.

Cada línea surcada es una línea que nos diferencia de los demás, pero también es una línea de trinchera, describe un lugar, y este puede ser de compromiso, de la lucha que se establece entre el soporte y la idea. Cada dibujo vale por lo que vale una idea, y estas son las que le otorgan el poder.

LA HERIDA

-

DISTANCIA ENTRE LA PALABRA Y LA IMAGEN **POSICIONAMIENTO DE LA TESIS** **METODOLOGÍA**

-

Esta investigación busca las cuestiones que afloran al razonar y justificar un dibujo, al pensarlo. Hay un lugar intermedio, una fractura que explica muy bien un dibujo y que he denominado como *La Herida*, porque explica un lugar o espacio intersticial entre el pensamiento y su expresión, y con el fin de pensar en la fractura que se produce entre la emoción del hecho intelectual y las sensaciones del subconsciente. El vocabulario ha sido elaborado contemplando esta idea y tratando de reducir el espacio entre la expresión y el pensamiento como modo de entender el dibujo contemporáneo, hablando de todos aquellos aspectos que incumben al dibujo, tratando incluso los más dispares pero que reflejan acontecimientos que explican mejor las circunstancias en las que se desenvuelve el artista y su obra, que es la realidad en la que se desenvuelve.

Esta *herida* busca ser cauterizada, cosida, busca establecer puentes en su sutura, pues la oferta del dibujo, del arte contemporáneo, es una oferta de catástrofe, de acontecimiento o accidente que llama a ser resuelto, no como final, sino como esperanza de conocimiento.

La forma en que he determinado el estudio de la palabra también recuerda a una herida, a una separación, a una apertura. La forma en que se plantea la tesis, su desarrollo y su conclusión se va logrando a través de este método. Entre idea, e idea una estrella separa o dibuja esa separación. Esa separación física es además intelectual, una manera de

permitir el espacio entre cada huella intelectualizada, no constituye una narración sino una cascada de ideas que han de ser ordenadas de modo diferente en cada caso, cada una desde su cota, como un levantamiento topográfico. La actividad cultural desde el punto de vista de la totalidad es un método de construcción experimental de actos aislados; así se muestra el conocimiento desde esa separación.

Tomando el título como índice, las ideas se ordenan una a una separadas por una marca, una estrella igual que la que se usa en la edición española de los cuadernos de Paul Valéry, una estrella que recuerda la anarquista (y no por casualidad). Cada uno de los conceptos elaborados tiene su espacio sin formar parte de una narrativa continuada, como suele ser habitual en este autor. Pero en este caso, en el que los cuadernos de Valéry se han tomado como una referencia fundamental y no solo en su estructura, la de la acumulación, se ha realizado porque que permite simplificar el análisis de algo complejo y extenso al hacerlo por partes.

Bajo el término *vocabulario* y en cascada, encontramos conclusiones, justificaciones, futuras vías, cuestionamientos, razonamientos, contextos, etcétera, que resultan conclusivos en la investigación. Se plantea la tesis y su justificación. Valéry, en sus prolíficos cuadernos, aislaba cada una de las ideas o comentarios, las acumulaba, y así se ha estructurado aquí. Es, como decía antes, un juego de coordenadas que muestra conclusiones, lugares o justificaciones, que en su totalidad queda sujeta a la imagen final que con su lectura hagamos, imagen que solo permanece en la cabeza del lector, que abandonará algunos textos y fijará en su memoria otros, formando en ella una imagen única. Se consolida como una memoria activa, no pasiva, una memoria interesada que destaca y rechaza a su antojo, lo mas parecido a la memoria selectiva, la memoria que todos usamos.

Se trata de usar el método de pensar las palabras a través de lo que ya otros pensaron, o de su historia, o de la capacidad de su contexto o entorno. Esas palabras también son pensadas incluso por temas antagonistas que son seleccionados,

porque en ocasiones, como ocurre al hablar de la palabra *precio*, conocer el uso que se le da a esta palabra o conocer aquello que nuestra sociedad aprecia o deprecia es el signo de un tiempo, explica un contexto con mayor perfección, y posee la capacidad de retratar una sociedad en la que alguien puede decir sin sonrojo, ante un público anestesiado, el mismo público que se escandaliza por el precio del arte, que la muerte de cientos de miles de niños es un precio que se puede pagar. Continuando con esta palabra, el *precio* de una obra de arte es tema de conversación en los medios. En ocasiones obvia- mos el precio que damos a la vida de un ser humano, y si los comparamos, si somos capaces de integrar esa información obtenemos una distancia mucho más fructífera; son distan- cias que no alejan, sino que nos ofrecen nuevas perspectivas para viejos temas.

Una palabra es un lugar, ocupa un espacio físico, conceptual y espacial. Es ese lugar que existe justo entre la idea y su ob- jeto, pero ese lugar es extenso y anárquico, es cambiante e infinito, como lo es la palabra *belleza*, como lo es un dibujo o como lo es la historia del arte. Es una manera de poner algo de orden, un trabajo de compresión por acumulación. Ese lugar entre la idea y el objeto, esa *herida*, de nuevo se produ- ce porque la palabra no anota sino la función más común de la cosa, y su aspecto corriente se insinúa; la palabra actúa de freno, puesto que es infinitamente mas lenta que la imagen y retrasa la sucesión de imágenes; las retrasa para hacerlas posibles, para hacerlas pensables.

Las palabras ambicionan el conocimiento como sustento de la propia palabra. Se pretende entender la palabra, no dig- nificarla ni justificarla. Me ocupo de diseccionarla con dife- rentes cuchillos, diferentes ángulos de penetración y estos varían según sea aquella. Cada palabra tiene un modo, de ser comprendida y ese modo para ser exactos, debe ser variable, buscar un lugar adecuado por el que entenderla. Algunas muestran siglos, y otras llevan inscritas diferentes opciones en función del momento histórico al que pertenezcan y al modo en que se empleen.

En el título se puede leer la palabra *provisional*, porque este trabajo no tiene fin, porque es ilimitado y porque lo que muestra es un avance de otras cuestiones. Está en constante crecimiento, porque cada pensamiento producirá preguntas y vacíos. Las palabras *encontradas* se disponen a través del orden que impone el alfabeto. Al ser las ideas transcritas, en su mayoría literalmente, según este parámetro mantengo una asepsia y una distancia sobre el gran desorden interno que compone el dibujo.

Los términos en los que se plantea esta muestra de vocablos, muchos de los cuales han sido elegidos como para un muestrario, está escenificada como vocabulario y también abarcan lo simbólico y lo psicológico. Lo instrumental queda ligado a lo espiritual, lo humano o lo cósmico, lo casual o lo causal, porque todos estos aspectos están en la comprensión de la misma. Un vocablo es un universo que no queda desmembrado por los límites difusos. Los límites de los términos son dados, en principio, por el contexto. El contexto de mi propuesta es el arte contemporáneo, y dentro de él me fijo en el dibujo como lugar concreto. Las palabras son elegidas desde el hallazgo, se plantean las que puedan arrojar luz, las que puedan acortar esa distancia en la herida.

Cuando en 1931¹⁰ se buscan las diez palabras más bellas de la lengua francesa, se impone un límite: ninguno. Es decir, los pensadores, poetas, escritores y pintores que participan en ese reto seleccionan las palabras por un conjunto de razones elegidas más o menos al azar, por las razones que encuentran adecuadas para explicar aquello que se les propone. Se tienen en cuenta la etimología, la sonoridad, el significado, la importancia histórica y otros tantos criterios del todo anárquicos, en el sentido de que no hay un rigor, lo que hay es investigación y azar en los propósitos.

LOS LÍMITES

-

Pero ¿es no tener límite un límite? Sí, porque buscar la razón de una palabra, buscar su significado, trabajar en ella para conocer (y este es el propósito de este trabajo) es arrojar

luz sobre el asunto del dibujo en los últimos tiempos, y para hacerlo no debe haber límites y los debe haber. Es decir, el ángulo de penetración sobre el que se incide en cada vocablo es diferente, pues diferente es la palabra, y el criterio de elección de la palabra o vocablo se remite únicamente a que se use en el dibujo o que muestre conocimiento sobre esta actividad. Así aparece la gran cuestión: ¿qué es el dibujo? Esta pregunta produce más entradas en el vocabulario que ninguna otra acepción, lo que muestra lo variado, extenso y complejo de este término.

Uno de los errores en relación con la interpretación de una palabra consiste en contraponer lo simbólico con lo histórico o lo técnico, como si estos fueran términos enfrentados, aquí nos permitiremos *adoptar* constantemente decisiones que, sin faltar al rigor, muestran cómo hoy todo ese conjunto forma hoy un todo legible, posible, pues una palabra lleva lo visible a lo legible, a lo verbalizable.

Mircea Eliade¹¹ (1907-1986) afirmó que las dos posiciones no son mas que aparentemente inconciliables, pues no debe creerse que la implicación simbólica anule el valor concreto y específico de un objeto u operación. El simbolismo añade un nuevo valor a un objeto, a una acción, sin atender con ello a sus valores propios, inmediatos o históricos. Al aplicarse a un objeto o acción, los convierte en hechos abiertos. Eliade añade que queda por saber si esas *aberturas* son otros tantos medios de evasión o sí, por el contrario, constituyen la única posibilidad para acceder a la verdadera realidad del mundo. Asumiendo el planteamiento de este autor, puedo afirmar que el vocabulario que presento es entonces completo por mas que sea provisional.

10- VALÉRY, Paul. 1871-1945. *Piezas sobre arte*. Francia. La balsa de la Medusa. Visor. Madrid. 1999.

11- ELIADE, Mircea. 1992. *Mito y realidad*. Barcelona. Labor. Traducción de Rock12. 1991.

POSICIONAMIENTO

-

Una de las razones que me animan a construir una línea de pensamiento, tomando como punto de partida el dibujo y dirigiéndolo a la imposible tarea del orden, es leer las tesis anteriores a la mía. El don de la palabra, su conocimiento y administración no son necesarios para un artista, o así po-

dría parecer si mantenemos una idea del artista como alguien muy relacionado con la manualidad. Pero sí el don del conocimiento.

El acto creador es un acto de resistencia, es un acto de definición, y eso es lo que una tesis debe incluir, el posicionamiento, puesto que, si uno está pensando sobre el arte, es bueno desarrollarlo bajo la estrategia del propio arte. Asumir este riesgo me hace mas exigente. Hace mucho mas complicado desarrollar una vía desconocida. Esta es la razón por la que el fundamento de este estudio es reunir los pensamientos de otros, que en su mayoría escriben con cautela. Me convierto en un cazador cómico que dispara solo cuando cree tener una buena pieza. En definitiva, posicionarse es esencial en un entorno de investigación.

La muestra que realizo, a la que llamo vocabulario, es suficientemente numerosa como para mostrar una tendencia. En las curvas de nivel, en los estudios en los que se usan diagramas, existen unas tendencias o patrones que indican una direccionalidad, que poseen una potencialidad o una tendencia a ir en una dirección, y por más que lo casual intervenga sobre lo causal, la tendencia es inevitable. En este caso, la tendencia no es una consecuencia, aunque se pueda administrar como tal: es una razón. Es mostrar una línea o tendencia por inundación. Consecuentemente, desde el prólogo y en el desarrollo de cada página se muestra un posicionamiento que he tratado sea el mismo del dibujo, el mismo de aquel que dibuja, bajo sus mismos parámetros. Un posicionamiento que debo definir como de compromiso. El compromiso desarrollado en este trabajo, que posee unas normas académicas muy definidas, un rigor que no debe ser alterado, está definido por el hecho de tomar la propia tesis como un campo de experimentación abierto, un campo de conocimiento abierto a la interpretación, algo que podría ser contranatura. La mayoría de las páginas se dedican al vocabulario, unas quinientas, las menos, a su justificación o conclusiones. La idea es entonces experimentar con algo que no es experimentable en principio: la norma. He generado normas propias. Una de ellas es comprobable en la enorme

cantidad de fuentes consultadas, más de cuatrocientas cincuenta; en la profusión de citas que son cercanas a las mil doscientas referencias; en la diversidad de medios, pues cualquiera es válido para un artista, desde una conversación a un libro de Heidegger; en la diversidad de la clase de cita, desde la textual hasta la interpretación, desde la extensa a la breve, de la explicación a la poetización. Todo ello significa desarrollar unas posibilidades normadas, pero en *otras normas*, puesto que la realidad es *otra realidad*, y esta no es normada.

Una tesis debe ser un método de aprendizaje para quien la escribe. El hombre ha aprendido las cosas a través de sus signos con la idea de encontrar un lugar entre ellas, y lo hace comparando unas cosas con otras, un conocimiento con una idea, un signo con un hecho, todo junto, buscando sus fisuras, buscando el conocimiento que surge en todo aquello que crea pautas y aquello que crea o muestra diferencias. Gracias a las palabras percibimos las diferencias y los contrastes, nos acercamos a un mundo lleno de matices. Usamos la palabra como el arma más poderosa, pues tiene el poder, como dijo el filósofo Raimundo Lulio (1232-1315), de denunciar, revelar, desnudar, informar, conmover y convencer.

Una vez adelantadas estas cuestiones que pretenden aclarar el método empleado, queda recordar que lo que finalmente encuentra uno es ese espacio intersticial en el que lo inconciliable se muestra como aumento de la zona de sombra. De alguna manera recuerda a aquello de que cuanto más sé más sé que no sé nada. Ese lugar es *La Herida*.

INTRODUCCIÓN

-

LA TESIS

-

Todo aquello que establece vínculos entre lo real y lo posible a base de enfrentar contradicciones como método es una manera de elaborar pensamiento a través del equívoco. Henri Bergson a esto lo denomina ***interferencias de series***, y lo justifica como una disciplina en la búsqueda del cono-

12- BERGSON, Henri. 1907. *La evolución creadora*. Buenos Aires. Editorial Cactus. Trad. María Luisa Pérez Torres. 2008.

cimiento¹², que es la disciplina que en este texto se mostrará como vertebradora, como tesis y como planteamiento. Bergson estudió la realidad desde un argumento interferido, pues consideraba la semejanza como algo que en sí mismo llega a ser cómico, entendiendo entonces la diferencia como aquello que posibilita una oportunidad a lo real. Esta tesis busca esas interferencias o se refiere a ellas como fundamento porque, como aclaro en la metodología llevada a cabo, hay una gran diversidad en las fuentes consultadas. El retrato, la toma que se hace del uso de la palabra es diversa, y la idea de Bergson es válida porque en su conocido ensayo de la Risa¹³, estructura también psicoanalíticamente cómo el chiste es la forma del inconsciente, es decir que nos lleva sin filtros a ese conocimiento. Hay dos maneras de hacerlo: por desviación y por condensación o abreviación, y ambas formas se utilizan en este vocabulario a la hora de elegir la palabra. Un ejemplo de condensación (pero también metafórica) lo encontramos en la entrada *abstracción*, que defino como arte de retirada, y' según Virilo es así. Pero al descontextualizar el texto de su entorno casi en su totalidad, si no fuera porque uno puede consultar la cita, genero nuevos significados y significantes. La manipulación es constante, la elección de lo que se escribe o no de la palabra, de la medida o el exceso en ella genera nuevos contenidos, de modo que la cita sirve, pero no es útil o necesaria, pues me apropio de lo ajeno y lo cambio a mi antojo hasta el punto de hacer que no sea tan importante el origen. Y existe otro paradigma, como el de la entrada ¿qué ha pasado? En ella escojo un tramo de un texto de un catálogo de Ignasi Aballí en el que se hace esta pregunta con la intención de llevarnos por lugares que le interesan en su obra, por tanto, en este caso es fundamental conocer el origen de la cita. Ignasi juega en su obra con la información, trabaja con las palabras como material e incluso como imagen, las disecciona, extrae y desenfoca en nuevos soportes; Ignasi es un colaborador en mis intenciones cuestionadoras. Estos dos paradigmas posibles, estas dos palabras usadas como ejemplo son una muestra, existen muchos más ejemplos de esa idea de generar un nuevo foco, pero estas son explícitas por su diferencia.

En este trabajo se muestra como la palabra persigue a la acción, como la mayoría de los textos que muestran conocimiento del dibujo lo hacen con palabras nuevas o con significados no evidentes. Lo *innombrado*¹⁴ es bautizado a través de estas palabras que tratan de poner orden y se hace de un modo creativo. Al comenzar la investigación que dio como resultado este vocabulario, me encontré con que los acontecimientos ayudaban a mi trabajo. Estaban hechos a medida de mis intenciones. Resolvían la cuestión principal. Me encontraba con que la mayoría de los textos de las revistas de pensamiento y crítica de arte contemporáneo mostraban palabras nuevas o, más bien, daban nuevos usos a palabras ya conocidas con la intención de poder hablar de la obra de este o de aquel artista, de este o de otro concepto, desde nuevas posibilidades. La urgencia en la búsqueda de palabras era obvia, pues el arte genera acciones que en muchas ocasiones no existen. Aquello entonces se convierte en un ejercicio creativo, en un *scrabble* (aquel juego de palabras) en búsqueda de lo *innombrado*. Aquello que llamamos *innombrado* sí que tiene palabras para su elaboración, para su explicación, pero si el que lo escribe dedicara su texto solo a explicar aquello, se encontraría sin espacio para ejercer su labor, la de crítico, o quizás solo se debería dedicar a explicar y justificar esas nuevas palabras que tanto y tan bien mostrarían los acontecimientos a los que se refieren. Esto muestra la gran libertad con la que los textos de arte se toman el arte. Lo hacen para contextualizar aquella obra, para dar referentes culturales o sociales de este o de aquel artista, para entablar diálogo con la obra sobre la que escriben, lo hacen para salvar esa distancia entre el acto y su texto. Esa experiencia de continuo enriquecimiento del lenguaje en una u otra dirección llega a una cima muy especial cuando patentan la palabra *tropicalia*¹⁵.

13- BERGSON, Henry. 1939. *La risa*. Buenos Aires. Editorial Losada. Trad. Rafael Blanco.

14- Referenciado en el vocabulario con la entrada -palabras nuevas

15- Referenciado en el vocabulario con la entrada -tropicalia

16- FERRO, Rubén. 2004. *El bricolage de C. Levi-Strauss. La capacidad de hacer tiene dos estrategias*. Facultad de Ciencias Médicas. Universidad Nacional de Córdoba. Perú.

Lévi-Strauss cita en alguna ocasión la práctica del bricolage,¹⁶ que coincide con la elaborada en este caso, y la explica a partir de la idea de que la realidad tiene diferentes formas de ser abordada, una del modo razonado, el más habitual, y una segunda de un modo ingenioso o creativo, menos habitual. Este segundo acercamiento es menos habitual en su

difusión por los medios de comunicación o de conocimiento, pero es más habitual en su uso diario por las personas en actos fortuitos y constantes. Cuando se refiere a este término, plantea su uso de un modo externo a la antropología, habla del sincretismo ajeno al tiempo. Plantea la misión de trabajar en paralelo a la de un costurero que confecciona a partir de elementos ya dados, o si el punto de partida ya está elaborado, rehacerlo o remendarlo. La realidad contemporánea, una realidad compleja, demanda que sea construida a fragmentos y que, a través de su montaje, de su collage, se genere una doble articulación.

Levi Strauss en ocasiones separa la expresión de su uso en la lingüística, y considera esa ampliación de significado como legítima, ya que parte de unidades de primer orden que ya tenían sentido, pero que al combinarlas producen uno nuevo con la idea de que, a partir de la simultaneidad, se pueden conformar nuevos retratos de contemporaneidad.

VOCABULARIO

-

METODOLOGÍA COMO TESIS, ARGUMENTACIÓN Y CONCLUSIÓN. LA ACUMULACIÓN DE VOCABLOS

-

Vocabulario es el primer vocablo del título y es el que define el marco metodológico en el que se desenvuelve todo el trabajo para poder aplicar diferentes ángulos de penetración en las palabras. El lugar elegido para el rigor es el orden de las palabras. Estas se ordenan en el sentido que da el alfabeto.

La palabra es analizada desde criterios que varían, y esto es así por diferentes razones.

Porque la palabra asciende o desciende, cambia de lugar según el nivel al que es convocada en cada texto, según la razón de su uso y el objetivo que se le marca, la dificultad de interpretación, en consecuencia, es enorme, mientras que, por el contrario, la dificultad de comprensión es mucho más elemental, y al final de cada página tenemos el lugar de procedencia. Existen muchas palabras cuya manifesta-

ción expresa la deformación que una mente particular -la de un pensador, la de un artista- y que se relaciona con su significado o con la pretensión de acuerdo con una situación no explicada. Estas palabras pueden generar cierto escepticismo, pero este escepticismo queda resuelto por la razón de que ese relativismo pertenece a la palabra tanto como el conjunto de acepciones o realidades tomadas de un modo científico. Cada palabra pertenece a su uso o intención tanto como si estos fueran científicos, dogmáticos o tuvieran fines creativos. Todo lo que interviene en la palabra configura su propio mapa, que solo sería posible manteniendo una equidistancia sobre ella misma desde todos y cada uno de sus ángulos, lo que es humanamente imposible, aunque siempre existe una elección por parte del investigador y del autor. El ser humano toma constantemente decisiones discriminatorias y se limita a repetir las ya aprendidas, con lo que construye el lecho del pre-juicio, elemento fundamental de una tesis: el juicio a priori que se establece como tesis. Porque, aunque sea previo, es elección. Todos tenemos memoria y todos mostramos servidumbre ante nuestros gustos (también los podemos citar como conceptos aprendidos). Según reza la entrada correspondiente en el vocabulario -prejuicio: este es una tendencia hija de la necesidad que permite no ver las cosas por sí mismas al limitarnos a adjudicar una etiqueta que lleva adherida o que adherimos nosotros. Esta tendencia, hija de la necesidad, se ha acentuado más aún bajo la influencia del lenguaje. Porque las palabras, salvo los nombres, todas designan géneros, según Henri Bergson (1907) en *La evolución creadora*.¹⁷

La interpretación de la palabra exige no contraponer lo simbólico con lo histórico o lo técnico, puesto que estas tres visiones juntas aportan: significado, entorno y forma.

El método de un artista suele ser un método raro. Es inclasificable, como lo es o quiere serlo un artista. Un método no debe implicar que pueda clasificársele y sin embargo es lo que encontramos en los libros de historia del arte: enumeraciones y ordenaciones necesarias para su conocimiento y estudio. Cuando uno trata de hacer algo considerado im-

17- BERGSON, Henri. 1907. *La evolución creadora*. Buenos Aires. Editorial Cactus. 2008.

sible, ha de saber que la imposibilidad debe recordarla constantemente, debe recordársela a sí mismo y al lector, porque uno tiende a lo posibilista y tiende a prometer. En este caso, conviene aclarar que he tratado de escuchar el ruido que se produce fuera, en la realidad del arte contemporáneo, y he tratado de escuchar el que se produce dentro, he indagado en esos sonidos y, además, he tratado de trasladar al texto que ofrezco la música de aquello sin excluir el ruido. La necesidad de incluir el ruido viene determinada por la necesidad de escuchar. Continuando con la metáfora del ruido: al oír uno percibe un ruido, un sonido, y de ahí debe extraer el fondo. Al hacerlo es inevitable que venga cargado de su contexto. Pero, además, la manera mejor de escuchar aquellos conceptos vinculados al verdadero significado de ese término (la palabra, el vocablo) es la de intervenir poco en su definición. Por eso la aportación personal en este texto es mínima en comparación con la adoptada. La justificación de ese caos que puede producir encontrar un texto descontextualizado tras una palabra es la de intervenir poco en el texto, entendiendo vocablo como materia, y entendiendo método como modo estructurado de penetrar en los conocimientos que se prestan en los términos.

Este punto es el que más aclara el procedimiento al que me ajusto y que determina del mejor modo el proceso de trabajo de esta tesis, porque la palabra se convierte en la protagonista, aparece en negrita y en mayor tamaño que el resto del texto, porque es la materia a partir de la cual se elige un texto que la acompañe y que clarifique esa palabra o muestre caminos para su comprensión. Ese texto es el método, es el modo en que se aborda cada palabra del vocabulario. Filippo Baldinucci, con su vocabulario como antecedente, es válido si nos retrotraemos a un modo singular y muy personal de abordar algo de esta extensión. Otro gran antecedente es sin duda Walter Benjamin, con el *Libro de los Pasajes*, obra mítica del siglo XX, que es cuando se publicó. Ambos componen una disección del pensamiento, a través de la palabra, y suponen un antecedente y una influencia decisiva en cuanto a metodología y tratamiento del texto: la acumulación de citas; citas

que, aún estando descontextualizadas, son referenciadas, con la idea de mostrar puntos de vista y visiones en crudo.

A Walter Benjamin la preparación de su libro, que dejó inconcluso, le llevó trece años de su vida. En esa obra el lector encuentra un ingente trabajo de recopilación de citas y pasajes que habrían de servir para elaborar una más que ambiciosa historia de la filosofía materialista del siglo XIX. Reunía, además, el encanto de que esta historia se centraría en el París del siglo XIX.

El propósito de Benjamin era unir el material y la teoría, la cita y la interpretación, bajo un nuevo método más allá de toda forma corriente de exposición. Esta forma está basada en la abrumadora masa de citas, a la que me refiero constantemente, y es esta la que debemos tomar como esencial en la justificación de la elaboración de esta lista de palabras en esta tesis.

En la tesis reúno, enumero y clasifico pensamientos diversos sobre una materia común, el dibujo, y sobre su contexto, el arte contemporáneo. El modo en que aportó un pensamiento personal es, esencialmente a través de experiencias de otros, aunque no siempre. Recuerdo de nuevo a Benjamin cuando propone la culminación del antisubjetivismo, dejando que las frases y las palabras hablen por sí mismas aunque sean contradictorias.

Por otro lado, me sirve como antecedente e inspiración Theodor Adorno cuando dice de *Passengenwerk*, (*Libro de los Pasajes*) escrito por Walter Benjamin, que bien podría corresponder a las características esenciales y que antes he desgranado al tratar el *Libro de Los Pasajes*, de Benjamin, como antecedente, de *Mnemosyne Atlas de Warburg*. Adorno¹⁸ explica que Benjamin excluyó deliberadamente toda interpretación, y deseaba hacer que destacaran las condiciones realmente existentes mediante la impresión que el montaje de los materiales produciría inevitablemente en el lector. Para culminar su antisubjetivismo, Benjamin consideró que la obra solo debía consistir en citas acumuladas. En un montaje, la elaboración de la composición ofrece una

18- BUCHLOH. Benjamín H.D.. (de la conferencia en la Universidad de Columbia titulada: fotografiar, olvidar, recordar, fotografía del arte alemán de posguerra) 1998. *El nuevo espectador*. Madrid. Visor, p. 72.

visión más clara sobre la obra. Es habitual ahora encontrar una obra específica para un espacio, así como un concepto para un lugar. Desplazar este concepto de lugar o alejarlo de su formalismo altera sus significados, que es lo que pretendía este autor y lo que aquí se utiliza como método. Acumular sobre la de un montaje (un vocabulario) palabras dispuestas alfabéticamente, mostrando partes de sus contextos o intentos de ajustar su contexto es perverso e intencionado.

El *Atlas Mnemosyne* es una visión poética que invoca a la imagen para enriquecerla, tiene que ver con la idea de intentar abarcarlo todo y, ante su imposibilidad, ante la provisionalidad imposible de ese abrazo al conocimiento total, uno queda doblegado pero airoso de la aventura. Aby Warburg (1866-1929) autor del *Atlas Mnemosyne*, plantea en su obra la idea de transmisión de la iconología, de sus significados, sin precisamente detallarlos. Su proyecto más ambicioso, editado en varios tomos, trata de narrar la historia de la civilización más cercana, la europea, a través de más de 2000 imágenes sin apenas texto. Esta magna e imposible obra fue determinante para autores ya citados como Walter Benjamin o Ernst Gombrich. Es una obra clave de la historiografía artística contemporánea que supuso un antecedente para todos los estudios posteriores de Ewin Panofsky (1892-1968) y la estética contemporánea. El desconocimiento generalizado de la obra de Warburg se basa en que su obra no es definitiva. No es un libro, sino una larga colección de artículos sobre todo tipo de temas, y su aproximación a la historiografía es discontinua, inacabada y desbordante en cuanto al discurso académico. Todo aquello que lo convirtió en un desconocido, hoy lo hace necesario por su oposición a la academia y al esteticismo. Una de las razones que lo hacen imprescindible en este vocabulario es su oscurantismo, o más bien su interés por las zonas de penumbra del conocimiento de la obra de arte.

En esta línea podemos encontrar también a un personaje de un libro de Borges que se encierra en una habitación con la idea de escribir un libro y construir un laberinto. A su muerte, ante la incomprensión del mundo que lo observa, ha rea-

lizado un libro que es un laberinto. Este vocabulario aspira a ser lo que escribe, desde una interpretación del mundo del arte hasta un gabinete de curiosidades por analogías.

Una tesis ha de realizarse en función de unos fines (conclusiones) y de unos antecedentes (referencias que avalen esas conclusiones) que justifiquen su necesidad y avalen su sentido. Elegir es siempre rechazar. Tomar unos datos, leer a unos autores y no a otros implica una toma de posición. Tratar de evitar ésta, de olvidar quién es uno, olvidar lo que uno conoce, es inacabable, como lo es la idea de leerlo todo y conocerlo todo para determinar una conclusión definitiva y cerrada, porque en ese caso nunca seríamos objetivos.

El antisubjetivismo se contradice a sí mismo, pero su eficiencia es absoluta porque parte del conocimiento de sus limitaciones.

La elaboración del proyecto se enmarca en la experiencia, en ello inscribo el lugar de las obras de creación. De una experiencia, la de la creación, que, como dice Valéry¹⁹, no se produce sin dolor, pero sí con gran confusión. Es la experiencia de las analogías de Wartburg o Benjamin, es la experiencia del “hazlo tu”. Con la peculiaridad de que el proyecto es elaborado de un modo real y, por tanto, es una reflexión basada en la experiencia de elaboración de un trabajo de investigación que, como las propuestas artísticas, retrata y recoge con una visión cuestionadora el mundo del conocimiento.

En el trazado de la vida, como en el de la obra, participan la elección, la duda, el esfuerzo, el fracaso, la poesía (en ella se inscriben los sentimientos), el misterio, la repetición, el gesto y la mirada, así como muchos otros elementos que conforman la experiencia y el *transar* (negociación a la que estamos sometidos por vivir). En este vocabulario se ejercita un propósito de vida, que es el de valorar y pensar con un sentido crítico a través de las palabras como destino no uniforme de la experiencia.

Las palabras se adaptan, cambian y se transforman con el tiempo pero a su vez, muchas veces, nos recuerdan lo esencial de ellas mismas, algo que no debemos olvidar.

19- VALÉRY, Paul. 1895. Eupalinos o el Arquitecto. Francia. Colección de Arquitectura. 5. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Traducción de Josep Carner y Marta Nadal. 1997.

En el desarrollo de la argumentación son especialmente preponderantes *la autonomía del artista y la autonomía del lenguaje* con la unión de la obra artística y la persona del artista que la ha creado; una deviene prolongación del otro, lo que permite especular con una explicación mutua. La idea no es nueva, sino recuperada de la teoría del arte de Platón -quien definió la obra como el alma del artista- y de la tradición biográfica que, desde la antigüedad clásica, no había dejado de hacerse eco de ella.

Giorgio Vasari (1511-1574), con la publicación de la célebre obra *Las Vidas*²⁰ en 1550, reactualiza la unidad artista-obra: propone pensar que la esencia de la obra nace de la persona del artista y, a partir de la obra, se puede conocer el carácter de su creador. Su propuesta, basada en el relato biográfico, se amalgama con el culto a la personalidad y se convierte en un método historiográfico en tanto que analiza y valora las obras desde su ordenación en un trayecto vital. Este modo o acercamiento es singular, pero es posible pues actúa como inspirador en la comprensión de aspectos inusuales y fundamentales. La biografía pasa de esta manera a ser el primer instrumento de aproximación a las obras y, por extensión, a la comprensión del gesto artístico. Nos encontramos así con la noción de gesto del artista en el momento de crear, que surge en primera instancia de la narración biográfica, histórica y literaria al mismo tiempo. Un texto de esta clase surge del rigor; pero de uno nuevo: del rigor que estima el autor en este caso, de modo que un trabajo debe ser investigado sobre la base de unos parámetros que definen y alteran la explicación en un sentido académico o acordado científicamente y que adquieren la relevancia de lo necesario una vez concluido. Este nuevo sistema de posibilidades antes no desarrolladas en el entendimiento de la razón o de la intuición en el modo en que colaboran genera nuevos modos de entendimiento o de razón, y es aquí donde debo destacarlo, pues es uno de los valores fundamentales en la conclusión de este vocabulario.

La revisión del vocabulario que propongo se lleva a cabo a través de los ejemplares o muestras de palabras seleccionadas.

No he considerado necesario que el orden fuera alfabético, solo obedece al alfabeto por motivos de orden y clasificación, pero no por prioridades o rigor histórico. Es un trabajo confuso en sus límites espaciales y conceptuales de modo que el orden, aunque solo sea alfabético, lo hace más cómodo para su consulta y no tan necesario en su realización.

Ha sido elaborado considerando esta idea y tratando de reducir este espacio aunque en muchas ocasiones, la información que se ofrece no hace más que aumentarlo. Me refiero al espacio que hay entre la idea y el objeto, a lo físico. El conocimiento no resuelve la sorpresa sino que la aumenta, así, desde la extrañeza, se produce la impresión que determino como conclusión.

Durante los siglos XVI y XVII, en las épocas de las grandes exploraciones y descubrimientos, conoce su apogeo un modo de plantear la idea de exposición a través de **las cámaras de curiosidades**, en las cuales se muestra, mediante una estética entre museística y de archivo, el resultado de esas campañas. Aquellas suponen un claro antecedente del mencionado *Atlas de Mnemosyne* de Wartburg. En estos gabinetes, era frecuente ver los más raros inventos o curiosidades además de enormes cantidades de dibujos que actuaban de ilustradores de aquellas maravillas o siendo maravillas en sí mismos. Estos son los antecedentes, sin duda, del actual concepto de museo, pues no en vano ha sido estudiado en una exposición del 2009 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, con el título *Atlas Group*. Este proyecto, llevado a cabo por Walid Raad investiga la historia del Líbano a través de la idea del archivo. Walid Raad es un artista multimedia libanés nacido en 1967. Este formato también ha sido reivindicado por Sandra Gamarra, que los ha utilizado como recurso en una exposición del año 2007 en la galería Juana de Aizpuru, o en la exposición titulada *Existencias*, en el Museo de Arte Contemporáneo de León (2008), donde se mostraba parte de su colección bajo las premisas de los gabinetes barrocos o de atlas complejos. Estos gabinetes se muestran gobernados por la administración caótica, aposento de las preguntas que el arte se empeña en ofrecer como

20- VASARI. Giorgio. 1542-1550. *Las vidas de los mas excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, (Antología). Torino. Italia. Coordinadora de la traducción: Giovanna Gabriele. Tecnos. Colección Neometrópolis. 2002.

retrato de su mundo. Ahora el viaje es el del tiempo en el que vivimos, el de sus cambios, un retrato mas complejo que el del territorio físico; ahora es el viaje del conocimiento de un cambio de modelos, donde las ideas se resuelven basándose en pautas que muestran arquetipos y con ello conforman la estructura con la que trabajar como espectador. El conocimiento se estructura mediante *links* o relaciones entre términos enloquecidos y con un “otro orden”: el que establece el buscador de tal o cual ordenador. Ese nuevo código de conocimiento o vinculación de este tiene como base clara todos estos intentos o experiencias anteriores, y así son testimoniados en este vocabulario.

Existen otra muchas referencias, algunas citadas por Manuel Barbero en sus obras, concretamente en el texto: *Insectos. Territorio de Ficción*, como *Historia Animalium*, de Aristóteles (384-322 a. C), y la obra de Gaius Plinius Secundus (23-79 d. C) cuando dice, y cito: “Entre los autores que tomaron la obra de Aristóteles como referencia se encuentra Gaius Plinius Secundus, más conocido como Plinio el Viejo, al que se puede considerar el primer compilador de la antigüedad. Fue el primero en recopilar, con una mentalidad taxonómica y enciclopédica, más de 20.000 hechos y datos notables de numerosos autores griegos y romanos que, antes que él, habían recogido y expuesto en sus escritos datos sobre la naturaleza del mundo. El resultado es una colección de 37 volúmenes titulada en latín *Historia naturalis*, cuyo orden temático servirá de referencia en siglos posteriores para obras semejantes”²¹

Como se puede comprobar en este texto, la labor casi de Sísifo en la que un hombre, un hombre solo, trata de abarcar el conocimiento, se repite un siglo tras otro y de algún modo se realimentan entre ellos. Además si tomamos en cuenta que Manuel Barbero es mi director de tesis, la retroalimentación es al menos conocida y más cercana.

Ahora, a comienzos del siglo XXI, sigue siendo más pertinente y justificado que nunca mostrar el conocimiento bajo la premisa de lo extraordinario, porque todo conocimiento

lo es, y extraordinaria es la estética de la acumulación (un vocabulario). Me refiero a estas características sintomáticas del barroco para emplazar este vocabulario en la estela del acopio o del “cuanto más mejor”, un lema que viene al caso como fruto del momento que vivimos. Si existe ahora una propuesta es la de la variedad y el eclecticismo, y solo a través del número de entradas que se producen en el vocabulario podemos acercarnos a una visión posible de los acontecimientos que nos ocupan. Pero esa pluralidad, esa facilidad para acceder a la información no implica su comprensión, sino tan solo la necesidad de su verbalización. En este contexto, el dibujo es un lugar de paso, un fin o un germen en las obras que se realizan en el panorama actual. El dibujo es un objeto maravilloso y extraño, y para estudiarlo, para mostrar sus contradicciones, me permito tomar como antecedente los gabinetes, los vocabularios, sobre todo para mostrar su orden. Y para ello, qué mejor que la desorganización que ofrece el ritmo del hallazgo como estructuradora y dinamizadora de esta rara confección que, como hizo Paul Valéry, está constituida por las reflexiones, pensadas, y transcritas durante años a las cinco de la mañana. En sus cuadernos -veintinueve volúmenes y 26 600 páginas- se dedica al dato autobiográfico, a la fórmula matemática, a la observación psicológica, al apunte filosófico, a la interpretación histórica o a la disquisición política, por no hablar de los incontables dibujos o de la criptografía erótica. Su autor se sirvió de estos textos como base de otras publicaciones y, por tanto, se sirvió de sus conclusiones y reflexiones. Un caótico diario intelectual, luego ordenado (por otro) con la publicación de sus *Cuadernos*, que muestra su enorme efectividad por la autoridad que le confieren el caos y la acumulación, capaces de ofrecer la lucidez sin riendas.

Un ejemplo claro de las instrucciones de lectura que propongo viene desarrollado por sus posibilidades. En algunas palabras en el contexto semántico, bajo el prisma de la decodificación, se producen tipologías, tópicos y lógicas de significación que establecen un recorrido que permite el orden de la palabra, de su sentido. La función o utilidad de esa palabra no es tan importante como lo fructífero de esta

21- BARBERO, Manuel. 2012. *Zoologías. Insectos. Territorio de Ficción*. Universidad Complutense de Madrid. p. 87.

indefinición paradójica dentro del contexto que nos muestra un vocabulario. Las posibilidades dentro del conocimiento son aún más lejanas en cuanto que no obviamos su opuesto, y así aumentamos su campo de acción a nivel reflexivo a través de esta confrontación que se basa en mostrar algo desde sus referentes.

Hay un símil fotográfico que ayuda a entender lo que explico y es que, si aumenta la profundidad de campo, aumenta el plano enfocado, y en un plano fotográfico se mantiene el enfoque un tercio por delante de la imagen y dos tercios de la distancia por detrás del centro de lo fotografiado.

Lo geométrico, como ejemplo de esto que estoy tratando, es uno de los valores destacados en el modernismo y que usamos como referente de este, y lo es porque lo orgánico es algo que, en su variabilidad, muestra su fuerza, pues se adapta como esponja mojada a todo aquello a lo que se acerca; es una forma sin aristas, no corta sino que absorbe. La forma del cubo es la preferida del modernismo, y la de la curva irreverente es la de lo vivo, porque es una forma que gira, y lo hace suavemente hasta llegar a la ambigüedad. Dentro de un término como estos, se llegan a promover diferentes acepciones aisladas de su contexto para, en este aislamiento contextual, provocar esa ambigüedad que permite la contradicción. Es la confrontación del saber. El saber a través incluso del equívoco.

OBJETIVO

-

El objetivo de la presente tesis es investigar el uso de la palabra como mediadora en el dibujo contemporáneo. Mediadora, fin y principio de ese dibujo, como parte esencial de todo el proceso de su ideación, formalización y comprensión.

La palabra vive una confrontación con el dibujo, el dibujo con el arte y el arte con lo contemporáneo. Esta confrontación necesaria lo es tanto como reactualizar la historia a través de los acontecimientos que la marcan y la definen, interpretar los cambios, estudiarlos y hacerlo en un momento convulso y de fuego cruzado como son los años del inicio del siglo

XXI. En un momento así es muy importante saber de dónde nos disparan, quién lo hace y el significado de ese disparo; es importante además, construir una trinchera, saber donde está uno y por qué y hacia dónde nos dirigimos. Esto hace mas necesaria esta investigación, es decir estudiar ese uso que se da al vocablo en cada caso y como este refleja visiones que intervienen en la creación, se explican a sí mismas y aclaran la estrategia llevada a cabo.

Todo en estas páginas está basado en la palabra: el término hallado en la lectura, el que articula verbalmente el hecho artístico y el que se usa para comunicarlo.

Este verbo, que ha sido incluso incluido en la obra como imagen en ocasiones y como texto en otras a lo largo de la historia, intercambia las funciones con el gesto, lo que tantas páginas de estudio ha generado. Muchos de esos estudios lo son en torno al poder que posee hoy la palabra como medio y fin de la comunicación y tratan también sobre todas esas víctimas que genera cada día. Saber qué son esas palabras o conocer algo más sobre ellas nos defiende de quienes las escribieron o de quienes nos las eligieron.

El objetivo es cultivar la imagen de la palabra per se, lo que se traduce en una orgía de información o de sentimientos que constituyen el reino intermedio entre el de los conceptos y el de los cuerpos físicos, porque el sentido de este trabajo no es solo el de confrontar lo simbólico, lo emblemático, lo antropológico, lo religioso, lo esotérico, lo semiótico o lo artístico, y sí lo es todo ello a la vez. Es decir, que la línea directriz del trabajo no es única, y deberíamos verlo como un plano definido por un conjunto de paralelas. Es importante explicarlo porque es arriesgado plantear un vocabulario con estas características, pero resulta más riguroso plantear uno desde el medio al que lo circunscribo que desde el exterior al medio artístico, pues el medio artístico es singular y participa de paralelismos y deudas en sus razones de ser que solo se pueden entender desde un pensamiento estético y poético. Según Martin Buber (1878-1965): "Imago mundi nova, imago nulla."²²

Es decir, el mundo actual carece de su propia imagen, porque esta solo se puede constituir mediante una síntesis universal del conocimiento, y este vocabulario es síntesis en cuanto a puntos de vista y en cuanto a su provisionalidad.

Esta investigación permite indagar en las cuestiones que afloran al razonar y justificar un dibujo, al pensar un dibujo (como lugar esencial en el arte contemporáneo). Pero hay un lugar intermedio, una fractura que explica muy bien un dibujo. La manera más adecuada de entenderlo consiste en reducir el espacio entre la expresión y el pensamiento, hablando de todos aquellos aspectos que incumben al tema.

ANTECEDENTES

-
Si consultamos el vocabulario que constituye el corpus de esta investigación, en la entrada *-título*, encontramos una cita que alude a la idea de título y que hace alusión a la obra plástica de Lawrence Weiner (figura central de la pintura conceptual en los años sesenta) como antecedente. En la cita se suscitan cuestiones esenciales que es necesario conocer para poder avanzar en el recorrido de las ideas que se formulan en el trabajo. Plantea entre otras el posible enfrentamiento entre un título y una idea: Lawrence Weiner en su instalación *Forever and a day* ²³ muestra el enfrentamiento que existe en las obras entre título e idea, sin alejarse de una idea clásica o puramente pictórica con el espacio tratado desde ideas museísticas y hacia el espectador construye unas sobredimensionadas fichas técnicas que a su vez son las obras, manejando el asunto de una nueva realidad y haciendo responsable al espectador, a la tipografía pero sin olvidar su propuesta. Plantea en forma de enormes títulos el contexto y legado histórico como fuente de conocimiento y tolerancia: los ejes (im) posibles entre norte y sur, entre religiones, entre sistemas sociales y las diferentes respuestas de los espectadores según su procedencia o los prejuicios adquiridos. En este caso, Lawrence Weiner me sirve también como antecedente para desarrollar un planteamiento no reduccionista en el que la tesis se acerque a la materia con la que trata, el arte, mimetizándose con él para asumir algunos de los pre-

supuestos que ya están en la calle, como la imposibilidad de completar los conceptos y admitir “el fracaso”, permitiendo al lector que determine y complete el trabajo.

Durante el siglo XX, como aún se está comprobando, nos hemos enriquecido con numerosos logros artísticos en forma de *-ismos* y de otros muchos movimientos o estrategias. De aquellos pioneros y teóricos resulta hoy un magma de términos con visiones, significados y filiaciones variadas y ambiguas que, en un intento por cerrar el círculo, no hacían más que ampliarlo. Por otro lado, la babel de la comunicación aplicó como lenguaje operativo, casi discursivo, estos productos contemporáneos. Atomizó y transformó las expresiones de una nueva simbología en la que la retórica, una vez más, debía adaptarse a las circunstancias. Toda esta casuística se plantea en un conjunto de ideas hilvanado en forma de vocabulario cuyo antecedente estimo que es el *Vocabulario Toscano del arte del dibujo*, obra de Filippo Baldinucci, Florentino, escrito en 1681, que es un vocabulario original, artesanal y particularmente sugestivo y extraño. Este autor ocasional de vocabularios especializados, los construye con muy poca inclinación por la lexicografía y mucha por la imaginación. Debemos tener también en cuenta, además, el *Libro de los pasajes*, de Walter Benjamin,²⁴ como abrumadora masa de citas, en el que el peso recae en la información encontrada, y su interpretación es solo el médium, la ligazón. Este resultado que se presenta, no por falta de voluntad, es inacabable, aunque no inabarcable. La imposibilidad de resolverlo a través de un pensamiento únicamente creativo se ampara en “el método”, que impide cualquier personalismo.

Tatarkiewicz considera que el método mas adecuado para abordar los descubrimientos del arte es el diccionario, así lo expresa en su libro *Historia de seis ideas*: “Ningún tratado metódico es tan propio (como un diccionario) para formar el depósito de los descubrimientos de un arte”²⁵. Bien, aunque un vocabulario no es un diccionario si se tiene en cuenta que ambos son un conjunto de palabras que forman parte de un idioma específico, conocidas y en este caso sobre un tema común.

22- CIRLOT, Juan Eduardo. 1969. Diccionario de símbolos. Barcelona. Labor, p. 19.

23- Traducción: Siempre y un día

24- BENJAMIN, Walter. 1940. *Libro de los pasajes*. Alemania. AKAL. Vía láctea. 2005. Traducido por Rolf Tiedemann, Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero e Isidro Herrera Baquero.

25- TATARKIEWITCZ, Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid, p. 37.

Propone también agrupar en varias categorías los diferentes términos utilizados en la estética. Términos para objetos físicos, por ejemplo, obra de arte. Para objetos psicofísicos, artista y espectador. Para objetos psíquicos: experiencia artística. Para colecciones, arte. Para actividades, danza o teatro. Para facultades, imaginación. Para combinaciones, forma. Para relaciones, simetría. Para atributos, belleza. En esta idea de orden subyace la de clarificar lo que ocultan esas palabras a través de la relación y de los vínculos que puedan existir entre conceptos de diferente calado o como método para abordarlos. El método de abordar el conocimiento del arte propuesto en este libro consiste en el régimen de la clasificación, un método que planteo también como antecedente.

LA PALABRA: IMPORTANCIA, DEFINICIÓN Y LUGAR DE REFLEXIÓN

-

La palabra es una piedra angular del dibujo, pues se constituye casi como única mediadora en la separación entre la imagen y su verbalización. A través de la materialización de un vocabulario, la palabra se constituye como la esencia del principio y fin creador. Esencia en cuanto a conocimiento y esencia dado que pensamos y comunicamos las ideas también a través de la palabra. Solo la verbalización se constituye como capacitada para transmitir la explicación de un dibujo que participa de un modo tan complejo de todas las estrategias surgidas en el siglo XX y principios del XXI.

La palabra es un lugar. Es justamente ese lugar que existe entre la idea y su objeto, pero ese lugar es extenso y anárquico, es cambiante e infinito, como lo es la palabra *belleza*, como lo es un dibujo o como lo es la historia del arte. Esta apertura a diferentes fuentes se debe a la gran aceleración que se ha producido en el último siglo y que obliga a revisar los términos desde tantos ángulos como sea posible.

La palabra ambiciona el conocimiento como su propio sustento. Y para entenderla, en un uso peculiar como es el arte, es necesario revelarla como un espacio abierto, en su parti-

cular cuestionamiento o uso y en todas sus capacidades en función de un término o de un contexto. Algunas muestran siglos y otras llevan inscritas diferentes opciones según el momento histórico al que pertenecen y el modo en que se emplean o el modo en que han sido extraídas de su contexto.

Al reflexionar, es útil tener en cuenta a René Guénon²⁶ (1886-1951) cuando afirma que se tiende, con frecuencia, a pensar que la admisión de un sentido simbólico debe implicar el rechazo del sentido literal o histórico. La existencia de una palabra no afirma o niega un hecho, pero esa existencia implica al menos su existencia como símbolo. ¿Dios existe o no existe? Como símbolo, sin ninguna duda, incluso tomándolo en un sentido independiente de la historia o de la fe, se comprende que esa existencia de la palabra y su uso lo arraigan en lo real, por analogía y paralelismo entre lo psíquico colectivo y su existencia cosmológica. Estudiar una palabra no es dar con todos sus posibles significados. Es aclarar algunos de ellos, extraer desde fuera lo que está dentro. Una palabra o vocablo es un sonido o sonidos articulados que expresan una idea que es más o menos extensa en función de qué consideración o criterio usemos para su investigación. Escribir sobre una palabra es hacerlo de su historia. Hay palabras que se merecen un libro infinito, como ya está haciendo Agustín Valle, y hay otras cuya bibliografía ocupa librerías. Hay imágenes que no se merecen una palabra, y otras imágenes parece que las evitan. René Guénon advierte en sus escritos sobre la confrontación entre Oriente y Occidente, sobre los peligros de despreciar la tradición en la comprensión del otro, sobre la idea simbolista frente al cliché de lo simbólico. Este matemático-filósofo busca la difusión del símbolo oriental desde su conocimiento verdadero y lucha contra el estatus que toma la imagen distorsionada que tendemos a generar en torno a las ideas complejas, defiende lo simbólico parcial ante la distorsión general. Defiende, como antes explicaba, la existencia de lo simbólico, aunque sea únicamente como concepto, y eso es clave en esta tesis: la idea de no subrogar lo simbólico a lo real, pero sí a la acción, pues una idea es una acción. Esa acción es de responsabilidad, es política, es un acto, porque pensar es oponerse a que piensen por uno, y

26- CIRLOT, Juan Eduardo. 1969. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Labor, p. 18.

tomar posición es rebelarse. Isidoro Valcárcel Medina, según reza la historia del padre del arte conceptual español, defiende estas ideas: la idea de responsabilizarse ante los actos, la idea de no permitir que nos compre la idea aquel contra quien lanzamos aquella idea, la idea de que la idea sea libre, por encima del mercado. Antes, por una palabra inadecuada podías ir a la cárcel, ahora te compran la palabra. Parece que René Guénon e Isidoro Valcárcel Medina defienden algo parecido: evitar el cliché, uno de los objetivos más ambicionados del presente vocabulario.

Debo aclarar que la función de un vocabulario, a partir de la reflexión previa en torno a la palabra y sus significados, es buscar, pero no en su totalidad porque eso sería un fracaso. La función de la palabra no es ser literal; es recordar, clasificar y seguir al acontecimiento ni muy rápidamente ni con lentitud. La función del vocabulario permite un acercamiento lexicográfico, semántico, semiótico, pragmático y filosófico, pero no al mismo tiempo. El vocabulario, no solo en arte contemporáneo, tiene una importancia considerable que lo hace interesante y vital. La medida del vocabulario de una sociedad es la medida de su nivel intelectual, de su autoconocimiento, de su razón, de su intuición, de su saber, de su erudición y de su formación. En el aprendizaje del vocabulario, Tracey Terrell (1941-1991), teórico educacional, defiende la relación existente entre el vocabulario llamado pasivo y el activo y cómo una de las bases del conocimiento es el reconocimiento de la forma con su significado y que, a partir de ahí, estructuramos el pensamiento.

En 1913, Guillaume Apollinaire (1880-1918) escribió con mucha propiedad, en *Meditaciones Estéticas*,²⁷ que entendía el arte contemporáneo como un arte de concepto, que la fuerza del arte moderno estriba en que realiza las ideas de una manera inmediata en lugar de transponerlas en palabras. Comentaba cómo el arte contemporáneo modificó las palabras y sus significados, porque el artista buscaba un nuevo mundo donde ser un visionario.

Hoy, la importancia de las palabras está en que actúan como anzuelos que atrapan las cosas, que antes de ser nombradas no son más que pasividad. Cuando el mundo de los hechos -lo que sucede, las cosas- es designado, entonces experimentamos la gravedad de su presencia; su contundencia es superior para la psique porque arranca de una creación humana. Cuando el observador de una obra tiene necesidad de verbalizarla, se carga de toda la problemática que introduce la palabra, y con ella el sentido específico de esta. Pero la elección de una palabra y de sus posibles explicaciones no es imparcial, como no lo es este vocabulario. Sus filiaciones pertenecen a un momento histórico complejo, el contemporáneo, un momento versátil, inestable como lo son casi todos los momentos que podamos elegir, aunque el que analizo produce mudas más veloces por ser un momento de cambio de paradigma. Cada palabra lo contiene, como cada lector y como el propio investigador de esa palabra, y en cada uno de ellos es desigual. Al elegir la palabra se deben abrir también todas las expectativas posibles, como bien explica Charles Baudelaire²⁸ (1821-1867) al escribir sobre la crítica: “Para ser justos, es decir, para tener razón de existir, la crítica debe ser parcial, apasionada, política, es decir, realizada desde un punto de vista exclusivo, pero que sea el punto de vista que abre mayor número de horizontes”.

Algunos artistas, en la segunda mitad del siglo XX, en un intento de liberar a sus creaciones de la clasificación, mostraron formalismos geométricos, casi con la intención de que escaparan de la posibilidad de ser atrapados por el lenguaje y la mano del hombre. Un ejemplo de esto lo encontramos en la figura de Donald Judd (1928-1994), que se adentra en el minimalismo, o en Frank Stella, que compone una obra reduccionista y sin presencia intelectual a partir de los años sesenta. En casos como este, la palabra solo puede limitarse a describir, porque como en tantas ocasiones resulta una persecución entre lo nombrado y su nombre. La obra de Stella, citada en ocasiones como *abstracción postpictórica*, es ya en sí misma una expresión dura, compleja y llena de metasignificados o de historia, pero lo cierto es que los artistas no están contentos con los nombres que se les da, y por eso parecen

27- APOLLINAIRE. Guillaume. 1913. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid. Visor. La Balsa de la Medusa. 1994. Traducción de Rafael Cansino Barcelona.

28- BAUDELAIRE. Charles. 1867. *Salones y otros escritos sobre arte*. (El salón de 1846, Delacroix). Madrid. Machado. 2005. Traducción de Carmen Santos, p. 27.

correr en la misma dirección que la palabra, pero un paso por delante. Sin embargo, aunque en algunos casos fue el propio artista el que usó la palabra en forma de manifiesto, en Judd y Stella ocurre lo contrario: la palabra es la que dicta el camino como vehículo de las reflexiones previas. De este modo, evitan cualquier interpretación externa y, por tanto, incontrolada (como consecuencia, ya que este no es su propósito). Tras los tiempos de *los manifiestos*, aparece de nuevo la palabra, pero entonces surge dentro de la obra, o al menos participa dentro de ella. Cuando nos mostraron “Esto no es una pipa” bajo una pipa pintada, en el famoso cuadro de Magritte, empezamos a intuir que las preguntas tenían múltiples direcciones al constituirse como una parte de lo visual, de lo plástico, y cuestionar, a través de sus significados, incluso su contexto o sus dimensiones. Esa inclusión de la palabra convierte al medio de dos dimensiones en un medio que impulsa *otras* dimensiones más allá de las ópticas. La importancia de este cuadro es tanto mayor en tanto que abre puertas a conceptos relativos a las dimensiones intelectuales inscritas en una obra, y que no habían sido citadas de un modo tan claro hasta este momento.

El arte conceptual, y más tarde el colectivo ART & LANGUAGE, muestra la palabra incluso en el nombre del propio grupo (language=lenguaje), generando preguntas relativas a la interpretación desde el propio planteamiento. Este colectivo, fruto de la colaboración de varios artistas y de acciones rebeldes y cuestionadoras, con toques marxistas, genera una obra de lectura peliaguda, porque incita a cuestionar la capacidad del mercado de las instituciones para digerir el arte contemporáneo. Lo ambicioso del proyecto, con toques metalenguísticos, pictóricos, económicos y políticos, pudo ser la razón por la que se fue desactivando. Interesa recordar a este colectivo porque este vocabulario o metavocabulario coincide en su ambición con alguna de estas cuestiones, de modo que yo, colaborando con cerca de 2000 creadores, me decido a construir una herramienta del pasado que codicia el futuro, usando como materia prima el lenguaje.

DEFINICIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE UN VOCABULARIO

-

En este trabajo se presenta una recopilación del conocimiento en forma de *Vocabulario* basada en la riqueza que otorga la variedad de referencias con las que buscar y confrontar dicho conocimiento. Se muestra un lugar de enfoque, el lugar desde el que se hace y hacia donde se dirige la mirada; por tanto, se mira.

El formato de vocabulario queda justificado porque se escoge por el orden que representa, el del abecedario, que resulta muy útil para clasificar las palabras que, de otro modo, quedarían dispersas o necesitadas de otro tipo de clasificación que requiriese gestionarlas basándose en juicios de valor que no interesan para el cometido de este estudio. De este modo, se soslaya la tendencia a clasificar por tema o género, y solo se hace por su léxico. Resulta más aséptico, porque reducir el dibujo a géneros o estilos es degradarlo. El dibujo, como quedará explicado, es pensamiento, es conocimiento y, en consecuencia, no admite límites.

Como se ha expuesto, y queda también claro en el título, el ámbito en el que se desarrolla el trabajo es el del dibujo. Acotarlo a ese espacio obedece a intereses diversos. El primero es personal, puesto que mi actividad se circunscribe a este medio, que conozco y me preocupa, además de creer que es el más acertado e intemporal como lugar de reflexión. Porque lo que acontece en el dibujo está en la raíz de la expresión, y tomar esta parte por el todo en una tesis permite supeditar lo previsto a lo fortuito, lo perenne a lo irracional, y podríamos decir que todo disparate esconde una lógica. Encontrar esa lógica es la base del trabajo. La sorpresa pertenece al dibujo como el dibujo a la improvisación; no encontrar su opuesto es un ejercicio de desasosiego que se intentará paliar y aumentar. Igual que cuando uno, al acercarse al dibujo como acción o percepción espera la sorpresa y el error, uno debe acercarse a este texto con la idea de lo “probable”, sin una certidumbre, pues la tesis es la probabilidad que ofrece una investigación de un vocabulario como lo es la acción artística, una posibilidad. Una tesis propone una certidumbre,

una certeza, una idea y esta propone una posibilidad como certeza, no la posibilidad de la certeza.

El segundo interés viene determinado por la necesidad de responder a la posible utilidad que puede ofrecer a un público desorientado (y no solo el público) ante el arte contemporáneo, de modo que consultar un vocabulario de estas características es un fin en sí mismo.

Este vocabulario es un estudio en el que, a través de la palabra, se reconstruye el imposible retrato del dibujo contemporáneo. El formato establecido es el del vocabulario, y el medio es el de la cita o referencia que constituye un modo de elección.

La función u objetivo de este glosario es *pensar* los términos a través de lo que ya otros pensaron, o de su historia, o de la capacidad de su contexto o entorno. Es una manera de acercarse al dibujo desde todos los ámbitos a nuestro alcance.

Una palabra es una palabra, pero quiero recordar aquí una frase de Juan Eduardo Cirlot (1916-1973): ²⁹ “Una lanza es siempre una lanza, esté guardada en una vitrina, enterrada, clavada en el cuerpo de un hombre, o en el de una fiera, aunque su significación emocional cambiará de acuerdo con tales significaciones”. En efecto, cuando usamos una palabra dentro de una frase su significado viene definido por el contexto en el que se muestra. Es lo que sucede con un urinario –valga como ejemplo– en la gasolinera, de Diego López, de Hellín (Albacete), que no es lo mismo que el que encontramos en el Centro Pompidou de París. Ambos tienen la misma forma y diseño, e incluso podrían tener el mismo fabricante, pero una suerte de contextos hacen que uno sea responsable de uno de los grandes cambios en el arte y en el pensamiento artístico contemporáneo, y que el otro no pase de ser un lugar de transición de fluidos corporales. Por tanto, la frase de Cirlot se nos queda a medias. Una palabra lo es según su contexto, y este determina su función y su significado. Esta variedad de posibilidades de un mismo término, que puede despistar, es también su punto fuerte. Ese posible despiste

es aún mayor en el ámbito del arte, pues, como explicaba, debe atrapar acontecimientos que muchas veces son nuevos, lo cual hace necesario pensar y elaborar una lista para su reflexión.

CONCLUSIONES

-

Tras la aparición de la fotografía, la pintura se libra del carácter documental, y el dibujo (el arte plástico) ocupa un plano diferente del que tenía como valor artístico, pero no como planteamiento de las ideas que surgían de él. Durante un largo periodo, se mantuvo en una zona de sombra, parecía preguntarse a sí mismo sobre su propia necesidad, su lugar era algo residual.

Con la aparición del arte conceptual, comienza a adquirir de nuevo una importancia que podemos comprobar, por ejemplo, en Joseph Beuys (1921-1986), que trabaja con un sentido chamánico, dándole al dibujo un carácter vital y recuperando así una de las posibilidades de este medio: la inmediatez de su carácter intercesor entre un lugar y otro, en este caso del espíritu en relación con la materia. El arte conceptual, que muchas veces se ha citado como el enemigo del arte visual, acaba suponiendo un activador necesario en la recuperación del dibujo y otorgándole un lugar mas intelectual que la mera inmediatez que proporciona la técnica al permitir la expresión de la más leve pulsión o arrebató tanto como grandes conclusiones. Uno de esos lugares lo ocupa a través del texto como imagen. Resuelve lingüísticamente, otorgando al texto un lugar primordial, porque este texto será muchas veces *dibujado*.

Toda la tradición artística ha basado el origen o la base de una obra en el dibujo, tratándolo como lugar previo de decisiones o campo de pruebas, pero solo al final del siglo XX adquiere cierta autonomía. Este cambio tiene su importancia, pues da a este modo de expresión una libertad que va a emplear en primer lugar es en reflexionar sobre sí mismo, sobre su estatus y sus necesidades (como ya ocurre con el vídeo y como ocurrió con la pintura), generando debate y

29- CIRLOT, Juan Eduardo. 1969. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Labor, p. 11.

concluyendo en una crisis de éxito que revela sus dolencias y debilidades, que surgen siempre que un medio se pone de moda, pues está claro que si el dibujo no obedece a una necesidad o a una prioridad pierde sus posibilidades. Tras la autorreflexión en la que se embarca, comienza la evolución que desemboca en el cuestionamiento del propio acto de dibujar, no como técnica, sino como realidad. Las circunstancias que muestran estos acontecimientos aún no están finalizadas, con lo cual se muestran sobre todo los acontecimientos sin desvelar su desenlace, a través de unas palabras que concilian el dibujo con su realidad, y así se comprueba en una primera lectura.

Lo que ocurre, y que explica el desconocimiento o lejanía entre el público y el dibujo contemporáneo, es que en los caminos seguidos por el arte, sobre todo en la segunda mitad del siglo pasado, se creó un público hostil o desorientado, cuya causa fue la complejidad de dicho dibujo. Una diversidad que no viene determinada por la técnica, sino por los criterios que maneja y por su desarrollo, que requieren de un interventor o mediador, portavoz o promotor, tarea que recayó sobre la palabra. La palabra se convertía en herramienta imprescindible dentro del mundo del arte. Como los dibujos hoy no muestran virtuosismo, sino juicios, o son ellos mismos el concepto, y la contemplación no es suficiente, es la palabra la que debe reducir distancias. Porque lo nuevo no implica lo bueno y, a veces, lo único nuevo que encontramos en una obra es que está recién terminada. Es muy difícil saber a través de lo nuevo qué es lo eterno y qué no. El conocimiento de la palabra ayuda a mantener una mirada crítica ante el desorden que pueda comportar el dibujo. La palabra en este caso se convierte en un hecho significativo y esencial del arte, tanto a priori como a posteriori de su contemplación. Este dibujo se desarrolla sobre la base de argumentos que requieren aclaración; tanto como su contexto. En ocasiones esto sucede a posteriori, entonces la palabra resuelve enigmas o preguntas o más bien formula esas preguntas en un medio que resulta más clarificador verbalmente. Todo ello viene determinado por un público desorientado que di-

rige una mirada que le es devuelta, que exige un compromiso y una atención que no solo comporta lo visual.

Este proyecto no trata tanto de acotar como de pensar el dibujo, convirtiéndolo en un lugar no definitivo y esclarecedor. Tampoco abriga solo la pretensión de ser un instrumento de consulta, sino un lugar de pensamiento sobre la transformación cualitativa que está teniendo este campo; campo que se inscribe en la historia del arte contemporáneo (algo recordado y repetido en estas páginas). Es una toma de contacto que se ocupa de revisar el arte contemporáneo desde este formalismo para mostrarlo, y lo hace con las herramientas que influyen en el medio que hay que tratar. La duda, el caos y su orden, el error y su corrección, el soporte, su multiplicidad de significantes y significados, la idea, la luz, la forma, el contenido, son los elementos que voy a utilizar en el texto para dibujar una línea que recorra el dibujo, y lo haré a través de aquellos que le aportaron verdad. Una verdad que se significa por el contexto del texto extraído y por la singularidad del autor que lo usa.

Por ejemplo, la voz vacío, recogida en la muestra de más de 2500 entradas del vocabulario, es una palabra imposible de abarcar en toda la extensión de sus significados, pero aclarar algunas de sus posibilidades o mostrarlas (y esto aunque signifique tomar la parte por el todo) acerca y es verdad. Verdad como aquello que se afirma con veracidad o certeza a través de la evidencia de su uso en un contexto real: el de ese vocablo como justificación de su efectividad determinada en su contexto.

PROVISIONAL

-

QUÉ ES LA PROVISIONALIDAD Y POR QUÉ ES PROVISIONAL.

-

La provisionalidad en el gobierno de una idea se refiere al lugar que se ocupa hasta nuevos acontecimientos, un lugar que se sabe que no es definitivo y que es necesario cuando los acontecimientos esperan un cambio o dependen, como

es el caso, de un cambio futuro asegurado. Lo esperan pero no aspiran al cambio, aunque la palabra *provisional* lleva inscrita en su idea lo accidental, interino o pasajero de la circunstancia de modo, que es dependiente de ese cambio que la dignifica.

Si no hay un lugar único, si lo contemporáneo está vivo, si el que suscribe está condicionado por esa contemporaneidad variable y alterada a la que pertenece, el procedimiento no podía ser menos, y debía manejarse con las mismas condiciones: bajo la provisionalidad.

El plan utilizado en la búsqueda, en su encuentro, los límites de este y sus propósitos son resueltos desde la cita en la mayoría de las ocasiones. Elegir una cita y no otra, tomar un autor de referencia u otro, todas son elecciones que muestran una posición. Esa posición al escribir es inevitable, tanto que se ha tomado como arma y modelo de investigación. El resultado es la imposibilidad de abarcar todo el vocabulario y sus posibilidades, pues de ello obtenemos como conclusión y método la elaboración de una muestra con una enorme cantidad de palabras (unas 2500) seleccionadas.

Se ha efectuado un escaneado poliédrico de los acontecimientos que rodean al dibujo, y este va produciendo encuentros. Elegir estas llamadas y, por tanto, dejar otras de lado, no es un modo de certificar verdades; es un modo de escenificar coordenadas en la construcción de este complejo mapa que es el arte contemporáneo, que se estructura desde todos los ámbitos. Como se explica reiteradamente, se estructura de forma poliédrica, lo que exige una vasta muestra de palabras cuya elección sea igualmente poliédrica.

Tomando como ejemplo un juego infantil, me permito usar la imagen de esos numeritos elegidos aparentemente al azar en los cuadernos de dibujo infantiles que, cuando son guiados por la línea, construyen una imagen cuadrangular pero cercana a la que se representa, llena de aristas, pero clara en su intención. El lector, entonces, asume la responsabilidad en este vocabulario de ir uniendo esos números hasta conseguir

la imagen de la línea (que nunca es recta en este caso) que dé cuenta de lo que está de un lado o de otro.

El vocabulario viene determinado por el encuentro, no por la búsqueda, asume y señala citas de la poesía, la literatura, la prensa especializada, el cine o de lugares como una conversación; de cualquier canal o contexto que transmita información relativa al dibujo, de su vocabulario, de sí finitud, o del momento en que se produce. Es esencial comprender este asunto *-el momento-* para abundar en la idea de provisionalidad, porque ese *momento* es el contemporáneo, no abarca todos los tiempos, abarca el tiempo de elaboración de la investigación, un periodo finito, pero no lo son sus términos.

Por otro lado, nos enfrentamos al espinoso tema de la tesis: una tesis debe revelar algo, un estudio de esta clase ha de mostrar sus conclusiones y propuestas y deben ambicionar ser definitivas, no provisionales. Pues bien, uno de los objetivos de este trabajo es precisamente cuestionar como hace el artista con el arte. Lo que se estudia, se hace desde los parámetros de construcción de ese objeto estudiada. Georges Perec (1936-1982) fue un gran defensor de la idea de desarrollar un texto del modo en que esa realidad se construye, es decir que la estrategia y el fin fueran de la mano. Entonces el modo en que se busca lo certero, lo verdadero, es a través de su cuestionamiento o de su confirmación para tratar de comprenderlo, y usando, para pensarlo, las mismas herramientas que se usaron para construirlo: recorrer el camino para experimentar el hallazgo o su pérdida o incluso su inutilidad o su valentía. Como resultado, encontramos un *remuestreo* de los conceptos, y las palabras halladas donde estos límites difusos crean nuevos valores que obedecen a un hecho que se debe a que las nuevas tecnologías, también las nuevas creaciones, manejan conceptos y articulaciones nuevos y cambiantes.

En cualquier caso, la jurisprudencia actual estima que solo el artista-autor está cualificado para declarar acabada una obra, aunque siempre con la idea de que está acabado aun en su provisionalidad, cuando los últimos fines de esa obra

quedan resueltos. En definitiva, una obra queda concluida al ser realizada.

Aparece la gran cuestión: ¿qué es el dibujo? Esta pregunta produce más entradas en el vocabulario que ninguna, lo que muestra lo variado, extenso y complicado que es este término y, por ello, inacabado.

Con respecto a la implicación simbólica, Mircea Eliade³⁰ afirmaba que “las dos posiciones no son más que aparentemente inconciliables, pues no debe creerse que la implicación simbólica anule el valor concreto y específico de un objeto u operación. El simbolismo añade un nuevo valor a un objeto o una acción sin atender con ello a sus valores propios o inmediatos o históricos. Al aplicarse a un objeto o acción los convierte en hechos abiertos”. Y agrega que “queda por saber si esas aberturas son otros tantos medios de evasión o sí, por el contrario, constituyen la única posibilidad para acceder a la verdadera realidad del mundo”. Mircea Eliade, uno de los grandes estudiosos de la religión y los mitos, que elaboró comparativas entre estas, prestó especial atención a los significados y a sus razones. Encontró en sus prolíficos textos la relación entre lo sagrado y la experiencia religiosa o, con una gran capacidad de resumir, estableció el término *hierofanía* como algo común a la vinculación entre lo sagrado y su expresión o manifestación; relaciones todas ellas muy útiles a la hora de pensar en el objeto artístico como algo sagrado y en su manifestación como un acto de fe.

Continuando con la idea de Mircea Eliade, podemos también relacionarnos con las hierofanías en su clasificación para comprender algunos mecanismos que llevan la expresión artística a lugares complejos. La clasificación era: formas simples o complejas de manifestación. La simple era un objeto, la compleja era una red de acontecimientos que generaban una idea en constante crecimiento.

Para comprender este caso, hay que entender que lo que no resta suma, y que lo que resta también suma, porque establece un lugar de comparación desde el equívoco o desde

otro lugar. Por consiguiente, este vocabulario es completo y provisional, sin que ello suponga que sea refutable.

MÉTODO EN LA ELECCIÓN Y ARGUMENTACIÓN

-

El conjunto de términos encontrados abarca espectros muy amplios, como lo simbólico o lo psicológico. En ellos, lo instrumental queda ligado a lo espiritual, lo humano o lo cósmico, lo casual a lo causal. Un vocablo es un universo que no queda desmembrado por unos límites difusos. Los límites de los términos son dados, en principio, por el contexto, que es el del arte contemporáneo, y por su capacidad dentro de este contexto de aportar razón sobre el dibujo. La capacidad de algunos términos o conceptos de explicar el dibujo contemporáneo se la da el hecho de que un artista es un ser circunstancial, tanto como sus obras.

Mostrar desde diferentes perspectivas permite la elaboración de un estudio más condicionado por el autor, porque cada palabra es referida a un contexto accidental. Ese condicionamiento compone la clave de la estructura de pensamiento y aportación, pues la aportación surge al elegir entre un contexto accidental u otro. Esta decisión revela mucho de la posición que toma el que la ofrece al tener en cuenta que desdén otras.

Hay términos de significado o explicación equívoca o que son capaces de proporcionar juicios diversos y que se plantean de ese mismo modo, es decir, de un modo equívoco. Cuando el término resulta preciso, más preciso es su desarrollo. Pero ninguno es completo, porque son extraídos de otros textos aún más complejos.

Se estructura toda idea a través de las huellas que se nos permite hallar. Disponer los conceptos de este modo crea una senda de huellas, un recorrido del pasado. Se convierte en una cartografía de lo real, de lo deambulado, del viaje programado como una experiencia abierta: recorrer estas palabras.

30- ELIADE. Mircea. 1992. *Mito y realidad*. Barcelona. Labor. Traducción de Rock12. 1991.

OBJETIVOS. UNA ÓPTICA DE APROVISIONAMIENTO.

-

En el título se puede leer la palabra *provisional* porque esta singular palabra, dentro de la elaboración de un trabajo de investigación que debe ser concluyente, marca con enorme fuerza las direcciones conceptuales que se muestran y el espacio temporal que abarcan; pero también se incluye porque es concluyente en su forma.

Al incluir este vocablo, se introduce al lector en el ejercicio de aprovisionamiento de palabras encontradas, casi nunca buscadas. Han sido buscadas cuando servían para aclarar conceptos que se han valorado en la metodología. Cada palabra presentada (las encontradas) en la muestra ha sido hallada en un contexto o desarrollando uno que acercara el espacio del conocimiento. El *accidente* con el que se cuenta aparece como un ejercicio eficaz en la búsqueda de cada palabra, porque muestra la imposibilidad de abarcar todos los términos. Mantener esta cláusula incómoda como una opción definitiva en cuanto al método y a la dirección es esencial para alcanzar el objetivo propuesto: el de la muestra de casos y de cómo estos se comportan pues de otro modo sería materialmente imposible hablar de ella.

Uno de los problemas que puede causar este vocablo, como esencia del trabajo de investigación, es el de lo transitorio, el de lo eventual de los argumentos y palabras mostradas, que queda resuelto si aceptamos que todo lo es, que la totalidad no existe y que la función de esta investigación es la reflexión, concepto ligado a la duda, que es terminación de algo.

Combatir lo efímero, que es algo a lo que el hombre está sometido sin aceptarlo desde su origen, es posible a partir de su inclusión en la norma, siempre que no sea puramente circunstancial. Esta norma consiste en pensar y luego dar voz a esas reflexiones sin condicionarlas a su temporalidad, porque entre ellas surge, con toda seguridad, la universalidad, que quedará satisfecha por mor del tiempo, y que es de lo que menos tenemos en nuestra corta existencia.

Se ha planteado el accidente y lo provisional, es decir la temporalidad. Ahora, la siguiente y obligada pregunta es sobre su finitud. Este vocabulario no se muestra finito aparentemente, porque es ilimitado aunque abarcable y porque lo que muestra es un avance de otras cuestiones que suponen otro inicio. Está en constante crecimiento, porque cada pensamiento producirá preguntas y vacíos. Esos vacíos responden más a la duda o a la imposibilidad física de plantear cada término en todas sus opciones, solo se plantea en la que se halla en el texto encontrado. Está mostrado, como es natural, a través del orden que impone el alfabeto al tratarse de un vocabulario, pues es un sistema jerárquico que no influye en el término, solo en su colocación. Al ser las ideas transcritas según este parámetro, se mantiene una asepsia y una distancia sobre la extensión que impone la materia, pues se extraen de su hábitat para forzar el sentido, para orientarlo hacia donde el que ha elegido esa palabra, el protagonista, que en este caso es el dibujo contemporáneo desde el entendimiento ajeno. Extraer ideas y reubicarlas como argumentación es una clausura temporal en sí misma, no conceptual. Si lo fuera, supondría un fracaso en la interpretación.

Se busca mirar a través de algo, se busca situar una realidad o el estudio de un conocimiento desde un lugar ajeno al propio conocimiento o, al menos, desde un ángulo diferido, acercando esa realidad y revelando posibilidades y lecturas antes imposibles. Un dibujo, como se establece en alguna de las entradas, es un punto de vista sobre una forma compleja y cambiante. La definición que un diccionario da sobre una palabra es una opción marcada en la que la consulta entre una amplia gama de perspectivas ayuda a ampliar la posibilidad de su conocimiento. La información -argumento diferente al conocimiento-, al contrario que un dibujo, no es memoria. Mientras que el dibujo es una línea con memoria de su trazado, el conocimiento es la capacidad de establecer vínculos dispares que generan nuevas visiones.

Fabricar un glosario es un trabajo de disección, es trabajar con un cadáver. Solo podemos anotar y ordenar; queda poco espacio para la creación o el aporte personal. Este aparece

por defecto, como sedimento del acto; no es el acto en sí mismo, es su consecuencia; no es el principio que mueve, es el movimiento que se produce, de modo que el aporte personal aparece, pero no es buscado. En la creación artística es importante generar una situación de la que desconocemos sus consecuencias. De lo contrario, no hay cambio ni vibración. De ahí obtengo estas conclusiones.

Por otro lado, entiendo que la clasificación de las palabras no es una solución, es el sismógrafo, no es el terremoto. Ayuda a prevenir, pero no es la acción, solo la configura verbalmente. Si antes quedaba explicado que el dibujo es la herida (el subtítulo de la tesis es ese: *La Herida*) que se produce por la fractura entre la visión y el acto, entonces la palabra hace las veces de tirita y llega tarde, cuando el acto ya ha sido realizado. Así como el cuerpo tiene capacidad de regenerarse, curarse y cerrar las heridas, dejando inservible el apósito, así el arte (el dibujo en este caso) se muestra incómodo ante esa tira pegajosa que solo oculta pero no previene y ni siquiera cauteriza más que visualmente. De modo que parece señalar topográficamente la presencia de una herida, de una acción, más que otra cosa. Esa palabra, que solo nos aparta para que no se ensucie la obra, tiene caducidad. Por eso un vocabulario es siempre transitorio. La razón la encontramos en el artista contemporáneo, que se empeña con tesón en ausentarse de cualquier clasificación combatiendo o cuestionando su propia obra cada vez que puede, lo cual, que al fin y al cabo, es uno de sus objetivos: el cuestionamiento, el retrato o la oposición desde la óptica que le ofrece la realidad que le toca vivir.

Esta investigación tiene como finalidad desvelar caminos que, más que mostrar un mapa del arte contemporáneo, ayuden a enfrentarlo a través de la práctica del dibujo como referente. Son caminos cambiantes y en continuo crecimiento o decrecimiento, como corresponde a algo sujeto a constante revisión. El propio arte se ocupa de sí mismo en una autorreferencia y una autorreflexión constante, como un mecanismo de limpieza generada por los mismos agentes que lo es-

tructuraran. En este contexto, la revisión y huida de su propio lenguaje es algo determinante.

En la entrada correspondiente a *Le Blond* se dice: “En 1755 puntualiza que un estudio riguroso de las palabras debe incluir: todos los términos de ese tema; su definición exacta; desarrollo de los materiales comprendidos bajo ese término; opciones o métodos de los sabios sobre cada una de esas materias y su historia”.

Cuando *Le Blond* se refiere a la perfección como último fin, lo interpreta como un modo de ampliar el conocimiento por acumulación de referentes directa o indirectamente relacionados con el arte contemporáneo, no para explicar su complejidad, pero sí para abordarlo como un gas que no se puede atrapar. En este vocabulario enseño la parte de las palabras que muestra un sentido, no la reunión de todas sus posibilidades ni de todos sus sentidos. Me parece que recordar esta cita revela cómo sería de infructuoso intentar atrapar toda la complejidad de un trabajo como este, por eso le corresponde la provisionalidad que ofrece lo temporal y las características retinianas que ofrece un gas, por establecer una similitud física con el dibujo.

ANTECEDENTES. LA FRAGMENTACIÓN

-

Existe, sin duda, una especie de red que, en su propia lengua, une las anotaciones de los cuadernos con el fragmentarismo casi sistemático de los *Pensamientos*, de Blaise Pascal (1670) y, más tarde, de los pensamientos, máximas y anécdotas de Nicolas-Sébastien Chamfort (1795). Y más aún: lo une con la *poética* del fragmento practicada por los románticos alemanes, muy especialmente la *symphilosophie* de Friedrich Schlegel y Novalis (1797), que hicieron del pensamiento fracturado, de los granos de polen –en la bella expresión del autor de los *Himnos de la noche*–, la forma predilecta de un modo de ser intelectual.

Dispersos, proliferantes, también los fragmentos de Novalis surgieron en forma de anotaciones *alla prima*, con irre-

sistible vocación aforística o con tendencia a la brevedad fulgurante. Más sorprendentes aún, si cabe, pueden parecernos los nexos evidentes que los *Cuadernos* ofrecen con el *Zibaldone di pensieri*, de Giacomo Leopardi, obra en la que, como es sabido, el poeta italiano anotó, entre 1817 y 1832, un extensísimo conjunto de observaciones, comentarios y apuntes acerca de los asuntos más diversos, además de esbozos de poemas, disquisiciones filológicas, interpretaciones históricas y un buen número de digresiones. Sergio Soldi, a su vez, lo ve como un ejemplo excepcional de pensamiento en movimiento.³¹

JUSTIFICACIÓN. EL CRITERIO COMO NORMA

-

El *WABI SABI*³² trata sobre la búsqueda de la belleza y el equilibrio en lo imperfecto, en lo no convencional y atemporal. Es una corriente estética basada en la fugacidad ajena y propia, tanto es así que se plantea la inutilidad de su propia definición, lo que la hace mas elástica y espiritual. Es una teoría de la búsqueda de la belleza relacionada con el budismo y de muy compleja definición, pero que podemos entender, desde Occidente, como un referente melancólico del mundo. El *wabi-sabi* confronta la provisionalidad con el modernismo (planteado como movimiento preeminente del siglo XX). Nos encontramos con que esa falta de acomodación ante conceptos o verdades definitivas, esa ambigüedad, refleja muy bien la mentalidad aludida en este estudio y que es el resultado del rigor, otro rigor, como se viene recordando.

El *wabi-sabi* busca la expresión de lo privado frente a lo público como sistema elaborador de lo Único. Se muestra intuitivo y con una visión global, además de relativo, ante lo absolutamente lógico. Busca las soluciones personales y variables frente a los prototipos exportables a lo universal como carentes de sentido y de posibilidad en un mundo de diferencias y ampliaciones del conocimiento, muy diversas según en qué zona se encuentre uno. Busca adaptarse al entorno sin forzar las soluciones. La mayoría de los términos encontrados no han seguido una directriz en la investigación única, y

tampoco reflejan de una sola manera los acontecimientos. Es una creencia en la imposibilidad de controlar la naturaleza.

En el wabi-sabi se habla de provisionalidad cuando se refiere a la idea de acotación del término en cuanto a un código referido a la belleza. Lo utiliza de una forma estética, como un modo de vida. No es por falta de tiempo o de profundidad del propio término; lo es por imposibilidad de describir algo que va más allá de lo científico. El término *no es definitivo* (metáfora de su provisionalidad). Utilizado en el título, muestra algo que debería ser una condición “definitiva” en las tesis de Bellas Artes. La defensa se refiere a la probable confusión de significados que puede plantear esta palabra de la que nos ocupamos. La explicación viene también determinada por el hecho de que un trabajo de investigación con estos fines y en este entorno (la Facultad de Bellas Artes) no ha de mostrar unas conclusiones definitivas, sino precisas. La función última de un trabajo de investigación realizado en este ámbito debiera ser la de cuestionar incluso el propio formato de ese estudio. Existen antecedentes de este planteamiento, y en este ámbito, el de las Bellas Artes, como el caso de aquel que quiso presentar un cuadro como proyecto de todas sus conclusiones, como cuentan³³ de Ignacio Berriobaña Elorza, profesor emérito de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, perteneciente al departamento de dibujo y antiguo profesor mío. La suerte de lo no definitivo es la idea viva, y un trabajo de estas características y que plantea estas búsquedas, las relativas al arte contemporáneo y la creación, es y debe ser un trabajo inabarcable, pero preciso. Es como estudiar el comportamiento de un ser humano a través de un período acotado de su vida. Ese ser humano evolucionará según sus experiencias, e incluso según que llegue a conocer el resultado de ese estudio. Ese ser está vivo, como lo debe estar todo arte que interese.

Cuando se usa la expresión *todos los términos* se refiere a los más significativos, pero desde una postura en la que se quiere explicar el dibujo sin topografiarlo exhaustivamente, para lo cual se varía el significado de *todos*, y se acerca al significado del vocablo *inabarcable*. Que no es posible incluir

31- VALÉRY. Paul. (de la introducción) 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 14-16.

32- KOREN. Leonard. 1994. *Wabi-Sabi*. California. Stone bridge Press. Berkeley. 1994.

33- Anécdota contada por el mismo y que no he podido corroborar, Manuel Barbero comenta que el también ha oído esto.

todos es seguro, pero también es evidente que todos los que se recogen muestran con claridad la situación.

Los términos añadidos son el resultado de la lectura de muy diferentes textos, para así tomar el pulso con el registro de cambios y procesos en los que se ha visto envarada esta disciplina, que va más allá de lo manual y que se toma como un valioso sistema de pensamiento. Si hubiera elaborado la lista de las palabras necesarias para la certeza del trabajo, habría escrito un vocabulario fuera del contexto crítico ajeno, de un modo excesivamente sectario y casi terapéutico, analizando al autor y no la creación misma. No es contradictorio que los términos puedan quedar registrados, porque se emplean los que ponderan o intensifican del mejor modo las cualidades explicativas de cada término, pero no en un sentido de totalidad numerológica, sino de totalidad cualitativa o explicativa.

Según Ángel González: “Cosas que nos preocupan muy particularmente a quienes escribimos, y casi diría que sobre lo que sea, aunque siempre será sobre lo que nos está pasando y creemos que únicamente a nosotros. La sensación de que tal vez no sea del todo nuestro puede resultar perturbadora, y en ocasiones tontamente descorazonadora. Por mi larga experiencia académica como director de tesis doctorales sé, por ejemplo, que sus autores siempre acaban descubriendo, dos o tres semanas antes de presentarlas, el libro que probablemente las hubiera hecho innecesarias. El consiguiente ataque de nervios no deja, sin embargo, de ser una tontería, pues, como decía Jean Dolent, ‘no se estudia para enseñar, sino para aprender’.”³⁴ Al hilo de estas palabras, es necesario recordar que esta tesis ha sido escrita para tratar de entender algo, para comprender o, al menos, para intentar comprender, para no dejar de hacer, pues hacer está por encima de no hacer, y en este caso es alimentar conjeturas, y el conocimiento alimenta la duda siempre, establece nuevos retos según alcanzamos la libertad que nos otorga.

CONCLUSIONES PROVISIONALES

-

Lo que expongo a continuación va en defensa de un nuevo modelo de investigación:

Agustín Valle escribe: “José Antonio Sánchez, ex decano de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, declaraba en la prensa nacional ser partidario de que las tesis de las Facultades de nuestro ámbito tuvieran un carácter eminentemente práctico (...) El mundo que nos es realmente propio en el campo de las Bellas Artes es el de la producción y reflexión sobre el amplio universo de las imágenes. La única investigación verdaderamente independiente sería aquella que intentara poner a prueba, y hasta sus últimas consecuencias, la naturaleza de este problema absolutamente fundamental (...) Cuando tuve que hacer mi tesis doctoral un conocido catedrático de Sociología me dijo algo parecido a lo siguiente: hay dos tipos de tesis, ya sabes, las posibles y las imposibles. Las primeras son aquellas que la mayoría realiza con un poco de recorta y pega, bastante pérdida de tiempo y mucho trabajo físico (en ocasiones), abundantes citas y una amplia demostración de poder bibliográfico. Y puede que al final, alguna de ellas, las pocas, incluso lleguen a parecer presentables. Pero el que realiza este tipo de trabajo apenas si aprende o aporta nada con las mismas y ha perdido una gran parte de su tiempo. Las otras, las imposibles, me decía, son a las que merece que dediquemos nuestro esfuerzo, aunque sea cierto que tal vez nunca lleguen a terminar del todo. Pero el que apuesta por ellas tiene la seguridad de que ha iniciado una auténtica investigación y que aprenderá mucho más y mejor que con cualquier otro modelo. Porque imposible, como la utopía, no quiere decir entre nosotros lo que nunca se puede hacer, o que sea inútil, sino exactamente todo lo contrario”.³⁵

34- GONZÁLEZ. GARCÍA. Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 81.

35- VALLE. Agustín. 2002. *En defensa de un nuevo modelo de investigación*. Cd Rom. Universidad Complutense de Madrid. Dirección departamento de historia del arte III (contemporáneo). Facultad de Bellas Artes.

Que vivimos en un mundo de imágenes se ha repetido hasta que se ha convertido en una verdad. Esa insistencia en el dominio de la imagen es casi cierto, vivimos en un mundo cada vez más virtual, pero sobre todo vivimos en un mundo verbalizado, sea virtual o no. Nunca se ha escrito más que ahora, aunque la cantidad no garantiza la calidad. En los úl-

timos diez años, se ha publicado más información, gracias a la red, que en el resto de la historia de la humanidad. Aún así, las cosas lo son en tanto que están verbalizadas. Incluso el mundo virtual es aceptado o incluido en este paradigma porque existe un discurso verbal detrás. Estos acontecimientos generan la urgencia en la aclaración crítica, en buscar explicaciones. Para ello nos podemos servir de la capacidad crítica que nos dan los artistas, quienes, cumpliendo su función, retan a la mirada a la vez que se retan a sí mismos. El léxico adquiere una importancia muy eficaz a la hora de verbalizar, comunicar y comprender o incluso disfrutar de la creación contemporánea. Existe una eterna dualidad entre la palabra que designa lo establecido, lo existente, y el artista que crea lo inexistente, para lo que en ocasiones no hay palabra aún. En este segundo caso, el vocabulario acude a resolver esta cuestión, en ocasiones reutilizando un vocablo u ofreciendo un nuevo término.

En la crítica y en el pensamiento se debaten entre el formalismo y el relativismo. Es decir, la visión moderna es formalista, en tanto que la postmoderna es relativista. Su objeción a la postmodernidad es que implica que no existen verdades absolutas en arte. Y la visión postmoderna basa esa creencia en el “pluralismo radical”³⁶ que ha dominado el mundo del arte en las décadas recientes.³⁷ Esta posición que expresa Danto es una posición abierta. El pluralismo radical se ha impuesto, por lo cual, las palabras no dan abasto, al igual que ocurre con el conocimiento. El dibujo en las últimas décadas ha sufrido una transformación que se muestra en su vocabulario. Paralelamente al resto del arte, se ha convertido en una práctica que equivale a cualquier otra; ya no hay distinciones entre formas o procesos, todo vale y todo cuenta, porque más allá de complejos, lo formal está al servicio de lo intelectual. La irrupción del vídeo o la fotografía no impide que el dibujo mantenga un lugar propio, aunque ese lugar mute en cuanto a la técnica. Es un lugar ecléctico y disperso en sus intenciones. Por tanto, si el dibujo ha ampliado sus fronteras técnicas, procesuales y conceptuales, la elaboración de una investigación debe hacer lo propio.

Donde no hay precisión, la palabra trata de realizar su labor.

DE DIBUJO

-

SOBRE EL DIBUJO

-

El dibujo es elegido como un lugar de argumentación único por estar vinculado a los acontecimientos artísticos contemporáneos, observándolos, proyectándolos o participando de ellos. Nos sirve como catalizador de un todo mucho más extenso y diversificado, como ocurre en el mundo del arte. En este trabajo actúa como un lugar de referencia, como la brújula que marca lugares; es una dirección, pero no en un sentido único puesto que no lo tiene.

La elección del dibujo es la más adecuada, porque esta disciplina vive momentos propicios determinados por los cambios fortísimos en los modelos económicos, políticos y sociales que están alborotando el pensamiento y al ser moderno (un ser tecnológico aislado). Es usada como herramienta por escritores y pensadores, no solo por artistas plásticos, porque constituye un método de construcción del pensamiento y un deslizamiento de lo sensible o de lo gestual muy efectivo, es decir, como instrumento de escape y como modo de representación del gesto intuitivo. El dibujo posee además opciones más complejas que le permiten intervenir en factores que se escapan al habitual escenario de la palabra. Aunque existe un dibujo-escritura³⁸ que pretende denotar conceptos concretos, evitando todo tipo de ambigüedad, pese a que estos conceptos tengan un carácter mítico o poético, como son los esquemas de los ciclos solares, es esta entre otras muchas, la manera que tenemos de dejar marcas en un mundo que se nos escapa, es el modo de dejar huella.

36- Término inventado por William James 1842-1910, filósofo y psicólogo estadounidense que desarrolló la filosofía del pragmatismo.

37- C. DANTO. Arthur, entrevista de A.M.Guasch, revista Lápis número 210-211. 2005.

38- Referenciado en -dibujo taquigráfico

39- GÓMEZ-MOLINA.J.J. (coordinador).1999. *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid. Cátedra.

El dibujo en Oriente se entiende como una evocación y no como una descripción: el dibujante es considerado un poeta inspirado que transmite el sentimiento privilegiado de un instante. En China existe un dicho que explica parte de su relación con este medio, y que es citado por Gómez Molina³⁹

: *Itao pi putao* (idea presente, pincel no trabaja). La elaboración de la mente en el trabajo de presentación muestra un concepto de acabado muy diferente al de numerosos creadores que, como Antonio López, hacen de la elaboración y la insistencia material un dogma, el cual parece acompañar a la realidad más que mostrarla. En la cultura china se piensa que allí donde se encuentra la mirada del espíritu no es necesario representar la imagen entera, pensamiento producto de su estrecha relación con lo incorpóreo. Y será en el acto zen donde encontraremos la sublimación del espíritu abandonado a su suerte. Lo cual solo es posible tras llegar a un gran dominio de esa disciplina.

Marcel Duchamp inaugura un dibujo actual, que luego Jackson Pollock (1912-1956) completa, tratando el soporte como un campo de acción expansivo a gran escala y sin límites. La lectura y el estudio del trabajo de estos artistas tan diferentes surte de importante información lo relativo a algunas diferencias en la transformación del dibujo. En el caso de Pollock, el soporte es un espacio donde desarrollar el gesto del cuerpo, de todo el cuerpo; es un ritual y el estudio es un santuario. Ese soporte es el mapa sobre el que actúa, es, literalmente el terreno que pisa. Mientras en Pollock el cuerpo es el cerebro, en Duchamp el santuario es la historia del Arte. Nos encontramos con que el dibujo *proyectual* de la Edad Media ahora cumple otras funciones, ya no es tampoco el que definió Le Corbusier (1887-1965) como un lugar donde aprender a ver; ahora pasa a participar de la obra final o es en sí mismo el motivo de la obra o la obra.

Cuesta explicar por qué se dibuja.

EL DIBUJO COMO MATERIA DE CONVICCIÓN Y OBJETIVO

-

Participar como artista en la producción y promoción de los proyectos y hacer que la economía participe en estos proyectos, tanto como lo social o lo político, es hoy simplemente más contemporáneo para algunos. Christo, el colectivo Jeanne-Claude y Christo, así llamados, pone la ortodoxia al

servicio de la heterodoxia; usa el capitalismo, es decir, la estrategia de acumulación, para un gasto improcedente y poco práctico. Christo utiliza los dibujos como una estrategia de mercado al igual que hacen los senadores y los críticos, en la que todo trabaja para subvencionar sus instalaciones y todo se plantea en el mismo nivel. Sabe que sus dibujos adquieren potencia por remitirse a un proyecto de dimensiones desmesuradas y poco prácticas, de *utilidad* nula, y esta es parte de la fuerza de su proyecto. Es dibujo que actúa como una consecuencia y no como una razón.

Es un modo de plantear sus proyectos cercano a la publicidad. Lo hace comprendiendo muy bien la fortaleza y la utilidad de los catálogos y de las publicaciones, porque no espera a ser publicado; es él mismo quien se publica y financia. El dibujo dentro de toda esta trama es materia de convicción.

Como opuestos a estas estrategias, que pueden pecar de cinismo, nos encontramos a los que podemos definir como fracasados. Son esos francotiradores o grandes individualistas marginales como Balthus (1908-2001), Lucian Freud (1922-2011) o Francis Bacon (1909-1992). Es la estrategia de retaguardia, un lugar seguro de observador. Es una negación de la vanguardia y una afirmación de una independencia real frente a las modas. Es una elección franca donde se imprime a lo personal el yo para participar de lo universal desde él mismo, es un lugar sin prestigio y que surge más de la necesidad que de una estrategia. No creen en los movimientos porque los ven como trajes, y uno no se ve en el traje de otro, en el de un muerto.

Los diccionarios o vocabularios de uso corriente son vías de conocimiento y referentes de una realidad que es bueno no olvidar, aunque sea para discutirla. Constituyen una acumulación consensuada que explica los términos que se usan para fijar sus límites, mientras que aquí se trata de expandirlos. La necesidad del límite es mayor cuanto mayor sea la de la incertidumbre, pues constituyen un referente valiosísimo de definición, de orden y de nociones que comprenden y hacen comprender una palabra en un contexto dado. Existe la

paradoja de pensar que esta rectitud en la elaboración de los diccionarios, al exigir lentitud y serenidad, hace mas lento el crecimiento de una lengua, pero no es responsabilidad de éste hacerla crecer, sino hacerla mas sólida y estable. Lo sólido es más pesado que lo ligero, y lo elástico es maleable. En este caso nos encontramos con una solidez maleable: buscar densidad en la palabra y hacerlo elásticamente, no para hacerla mas sólida, sino mas capaz, con el fin de ambicionar una mayor cantidad de terreno intelectual.

ANTECEDENTES

-

El *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de profesores*, de 1788,⁴⁰ se considera, como léxico, un antecedente obligado en la intención de crear un método de conocimiento e incluso de transmisión de este, que, por un lado, se basa en fuentes -pocas y frecuentes- y, por otro, en definiciones inocentes de conceptos mucho mas complejos.

Del autor no sabemos nada, es desconocido, solo se observan sus iniciales en la portada: D.D.A.R.D.S. Este cita el diccionario como el primero de su especie que se ofrece al público en España, mientras que este tipo de recopilaciones eran más habituales en Italia o Inglaterra.

Contempla la profusión de citas incluso de otros diccionarios previos cuando considera que el significado se mantiene. Es un vocabulario que hace referencia en muchos casos a vocabularios anteriores, de otras áreas, de modo que resulta bastante adecuado como antecedente en la lógica que guía esta tesis.

Con respecto a los adjetivos unidos a sustantivos, los reproduzco tal cual, porque eso permite clasificar las palabras por sus diferentes posibilidades: cada palabra ofrece alternativas y opciones cuya adjetivación indica o guía su comprensión.

Por último, podemos entender que su relación con el dibujo también es interesante, pues en la cita que transcribo se muestra el lugar que ocupa la práctica del dibujo para este autor y,

como un libro de estas características (extrañas), mantiene aspectos y similitudes con los objetivos de esta tesis.

En la entrada *Academia Real de las Tres Nobles Artes* se dice literalmente: "Además de estos premios generales distribuye la Academia entre sus Discípulos cada mes de los nueve que dura el curso de Estudios, varias ayudas de costa en esta forma. Al que mejor dibuxa o modela la figura del natural 200 reales vellon (...) Al mas sobresaliente dibujante o modelador de la Estatua ó Modelo de yeso 150 reales (...) y al que copia mas bien algún trozo de Arquitectura antigua."⁴¹ De entre todas las virtudes se premia especialmente dibujar bien, entendiéndolo según el canon clásico.

JUSTIFICACIÓN DEL DIBUJO COMO PARADIGMA

-
El conocimiento es el de los acontecimientos. Conocerlos nos ayuda a comprender para no repetirlos o para tomarlos como referencia. Al conocerlos, nos surge la idea de si es mejor saber leer o saber escribir. (Por saber leer también entendemos la comprensión del dibujo.) Podemos contemplar la idea de que saber leer es saber protegerse de quien, al menos, escribe (de quien dibuja), y este vocabulario propone y ayuda a leer, sobre todo entre líneas.

40- Por D.D.A.R.D.S. (solo aparecen las iniciales del autor), *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de profesores*, 1788. en Segovia. En la imprenta de D. Antonio Espinosa. Año de 1788, Facsímil editado por Trigo Ediciones, s.l., 1996

La mentira es hacer creer algo que es una farsa, el ocultamiento de la torpeza, aunque este último concepto también es cuestionable si la intención del creador lo abarca como estrategia dentro del contexto del arte como cuestionamiento a través de la provocación.

41- Cuando cito textualmente para hacer mas entendible el contexto y su significado por conclusión o por confusión, pues en esa *confusión* o ambigüedad se encuentran verdades que el tiempo ha certificado, y, además, esa confusión crea imágenes abiertas.

Dada la abundantísima información a la que estamos sometidos, los numerosos rigores clasificatorios de todo conocimiento, ante esa insoportable necesidad de definir fronteras que marquen lo que sí es o lo que no es, lo que está dentro o fuera de algo, ante todo este disparate, acotar, que no domesticar ni clasificar y ni siquiera resolver el tema del dibujo, nos servirá para saber si "las máquinas de dibujar" de Angela Bulloch realmente producen dibujos, si eso que vemos es realmente un dibujo. Para conocer esos límites o nuevas

propuestas debemos antes pensar sobre el dibujo, y para ello hay que conocer su historia, es decir, conocer algunos de los hechos significativos que marcan los nuevos tiempos.

Según Ángel González García: “de un modo a veces consciente e inconsciente otras, los libros de Dolent ponen al descubierto una superchería modernísima: que en lugar de obras de arte hay palabras; y lo que es casi peor: hay imágenes; que el arte no es más que un oscuro conglomerado de imágenes y palabras; que el arte no actúa por sí mismo”.⁴²

En esta cita de Ángel González entendemos cómo se cita al texto, a la palabra, de un modo excluyente, cuando lo cierto es que la palabra ya hace muchísimo años que se erigió en imagen, en arte. La palabra, además, tuvo, como he explicado varias veces, la responsabilidad de ocuparse de la verbalización de aquello de lo que se ocupaba el arte, pues fue el arte, no la palabra, el que migró a la conceptualización, de modo que elaborar un juicio o más bien explicar aquellas nociones a través de la palabra se convirtió en necesario. Fue el propio artista el que se interesó por la palabra. Ya antes de que surgiera el arte conceptual, muchos artistas dirigieron su interés hacia este medio como método explicativo, didáctico o incluso como lugar donde experimentar. Tenemos ejemplos como, por un lado, Georges Perec, antes citado como experimentador con el texto, con la idea de desarrollar un texto sobre el modo en que esa realidad se construye, que la estrategia y el fin fueran de la mano. Por otro lado, está el colectivo ART & LANGUAGE, del que también me he ocupado antes al explicar su estrategia donde la palabra queda elevada a imagen o a acontecimiento.

CONCLUSIONES

-
Existen estrategias o corrientes de arte, como el Land Art, que usan el paisaje y los elementos que en Él se encuentran como herramientas y como objetivos. Surgió en los paisajes desérticos en el Oeste americano en los años sesenta. Para dibujar el terreno y manipularlo existen desde caminatas en línea recta hasta dejar huella en el terreno o ambiciosos

proyectos que redefinen el paisaje con excavadoras y con grandes movimientos de terreno. Este tipo de trabajo con la tierra, llamado *earthwork*, consiste según otra expresión utilizada, en una *intervención* en el *espacio público*. Este otro nombre también es utilizado para determinar algunas de estas actividades. Todo ello también es una *acción* palabra más frecuente en trabajos con el cuerpo. Podríamos además citar los *dibujos preparatorios* que se realizan, o *dibujos proyectuales* o proyectos en sí mismos que, en ocasiones, son parte de la acción. De este modo, usando el Land Art, un híbrido del dibujo, de escultura y de muchos otros órdenes, podemos comprobar la complejidad y sobre todo la diversidad e interconectividad que hay en toda la terminología. Explicar esta actividad exige un conocimiento de todos los vasos comunicantes que muestran desarrollo en esta acción para poder comprender o poder acercarse a ello. Este tipo de obras muchas veces son documentadas, y lo único que vemos es esa documentación, en ocasiones es solo un dibujo el que documenta aquello, y entonces el estatus de ese dibujo se dispersa como una bomba de racimo en una mutación, en una gran variedad de lecturas (y significados) cuyo significado es imprescindible conocer.

Los *dibujos preparatorios* de una obra de Land Art, interesan como *dibujos proyectuales*. Debe quedar claro que el término adecuado y aceptado por la Academia es *proyectivo* como relativo o perteneciente al proyecto o proyección, no *proyectual*, que es el término que uso de un modo constante en el texto. El arte contemporáneo usa *proyectual*, lo que explica de nuevo la decisión de elaborar este glosario. El Land Art, como explicaba, también es un modo de dibujar. Es acotar un espacio, recorrerlo o transformarlo. Cuestiona la apariencia, la transgrede, la piensa. Es una combinación de técnicas que repiensan el espacio. No es un espacio que se dibuja, es un espacio al que se le aplican nociones de dibujo, en el sentido de aplicar nociones no evidentes entre las cosas. En la obra de 1969 *100 toneladas de asfalto*, de Robert Smithson (1938-1973), el asfalto derramado cubre, evoca y limita el espacio. Lo recorre, lo oculta y lo marca. Vence al espacio y lo cuestiona, porque define el territorio que oculta.⁴³

42- GONZÁLEZ. GARCÍA. Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 83.

Richard Long (Bristol 1945) , con *A Line Made by Walking* (Línea trazada al andar), que consiste en una línea recta realizada al andar sobre el césped en la misma dirección y cambiando el sentido una y otra vez, retoma el tema del dibujo como lugar. La línea ya no se dibuja sino que se recorre físicamente, ocupa un espacio y un tiempo que no es eterno. Esta línea, que sabemos que existe porque está documentada, inaugura por medio de su documentación la inclusión del dibujo conceptual y políticamente en un formato externo: el fotográfico o videográfico. La obra no se expone físicamente, sino que lo hace la *supuesta* documentación, que adquiere el valor de la realización de la obra, reemplazándola en la galería, en el lugar de exposición o muestra, como decía, por medio de estrategias indirectas. Hoy, cualquier acontecimiento de esta clase es recogido por medios visuales para luego exponerlos en forma de obra. Esto lo convierte en un *dibujo-acontecimiento*. Puede darse entonces la estrategia del fracaso, que sería la de la demolición, una obra dibujada cinematográficamente.

Podemos ver, con esta pequeña muestra, que se hace necesario proponer una reflexión sobre las palabras que se usan como términos de juicio y pensamiento, y no un canon. El canon es inmovilista, mientras que el arte busca permanecer en continua investigación. Un estudio sobre él no lo debe ser menos.

El canon produce o parte de un juicio, y ese juicio -que tanto habría gustado a Immanuel Kant (1724-1804), que considera que la idea estética es una representación de la imaginación, la cual suscita pensamientos- no nos vale para los dibujos “incorrectos” (entendiendo como tales los que se ajustan a una premisa clasicista). Lo correcto es cambiante, porque un dibujo puede ser adecuado si lo que cuenta interesa. Hablar de incorrecto suena raro, hasta el punto de tener que preguntarnos, en según qué parámetros, lo es o ¿cuáles son esos parámetros?

El canon ya no nos vale, y las palabras muestran el camino de la nueva manera de enjuiciar. Aunque en realidad no se

puede hablar de dibujante malo, porque esa *manera*⁴⁴ también existe, la *manera* de lo deforme, de lo defectuoso o de lo falto de proporción, como dijo Vasari. ¿Guillermo Pérez Villalta (Tarifa 1948) es un buen dibujante?, ¿Francisco de Goya (1746-1828) lo es también? Se puede construir un buen dibujo que muestre la desproporción o torpeza, porque hoy el dibujante incorrecto no es el que no se atiene a proporciones, sino el que no tiene nada que contar. El malo es el que miente; el que pretende y no llega; el que juega a la dialéctica y esta le gana. Todos los métodos son hoy posibles, pero la mentira como método no funciona. Una torpeza puede ser intelectual o visual (u ocupar un lugar intermedio entre ambos) o manual (motriz).

Giorgio Vasary (1550), en su libro *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, explica el arte desde la premisa del dibujo como canon de estructura de lo que es y no es arte. Por otro lado, encontramos que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando mantiene que todo artista es dibujante. Ahora, la era postmoderna nos dice que no hay sino muchas verdades, por eso es adecuado componer un vocabulario que resuelva o aclare algunos de los términos que se utilizan para tratar este tema tan importante ya para Vasary, tan obsoleto para la Academia, y tan confuso en sus objetivos para el postmodernismo. Aclarar los conceptos histórica, filosófica, simbólica y semánticamente y en función de diferentes parámetros sirve como catalizador de un nuevo pensamiento. Esto no significa la asunción del postmodernismo como método, pero sí como medio. La importancia de la palabra, del texto, se pensaba como algo relevante en la postmodernidad cuando se reflexionaba sobre las obras de arte como texto, de la misma manera que se cree que, en cierto sentido, todo lo humano es texto. Al plantear las cosas así, tomando estas ideas, nos quedamos con que donde no hay significado hay proto-significado, porque un dibujo no solo muestra o contiene un significado, sino que un significado también hace un dibujo. Este trabajo es necesario como base de un lugar de pensamiento necesitado de un soporte que, en este caso, va a ser el dibujo.

43- GÓMEZ-MOLINA, J.J. (coordinador). Citado por Fernando Castro Flórez. 1999. *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid. Cátedra, p. 555.

44- manera: manera

Dentro de la vanguardia, las acciones dibujadas son tradicionales en sus estrategias. Son dibujos vivos o, como diría Agustín Valle: “El dibujo es una estructura capaz de dar cuenta de la vida”⁴⁵.

La cuestión está clara si tenemos la urgencia de esos tiempos. En solo un cuarto de siglo, se sucedieron evoluciones e involuciones urgentes, que se solapaban en la idea de acabar con el academicismo. Paul Cézanne (1839-1906) culmina uno de los momentos mágicos del dibujo en ese momento al eliminar la diferencia entre el dibujo y el color, pues su urgencia era la de modular, geometrizar y buscar el absoluto. En esa geometrización busca categorías que vinculen el cuadro a su espacio.

Un dibujo busca lo eterno. ¿Qué busca un artista?

El vídeo, un lenguaje relativamente joven cuando escribo esto, ha desarrollado sus capacidades a una velocidad enorme. En un principio sorprendió con dos de sus posibilidades, como registrar el tiempo y el sonido, algo bastante complejo para los anteriores lenguajes usados por los artistas. Años más tarde, y a pesar de que su formato, escala, lenguaje y tema han evolucionado, mantiene aún casi intactas sus opciones más allá de lo formal, pues sus posibilidades han sido ampliadas desde ámbitos externos al arte que, más que enriquecer el medio a nivel formal, que lo han hecho, han nutrido su mirada. Esto ha sido debido, entre otras cosas, a la formidable diversidad y cantidad de información que consume en formato de vídeo la generación de los nacidos en los noventa, para la cual es el medio prioritario e indiscutible.

Nam June Paik (1932-2006), artífice de los inicios del vídeo arte si obviamos los experimentos futuristas, recorrió Nueva York filmando bajo la mirada de una lente con motivo de la visita del papa. Con esta acción estaba acumulando la mirada no objetiva, la política, el tiempo, el retrato, el sonido (del taxi), elementos no del todo modernos, bajo un formato absolutamente fascinante debido a su lenguaje. Ese paso, ese cambio fue de una importancia determinante. Luego, la

mirada del vídeo artista se lanzó sobre las cámaras de vigilancia, sobre el uso que el poder hace de la imagen, y lo fagocitó. El arte usó incluso la perversión de la prensa, y la de la documentación es incluso ahora una herramienta eficaz. El artista ha engañado y se ha infiltrado en los medios de comunicación, los ha usado y los ha cuestionado. El vídeo es muchísimo más que una cámara y mucho más que una manera de trabajar y registrar el tiempo, el movimiento y el sonido. El vídeo, como el dibujo, se ha mostrado eficaz y contundente. Se ha visto su flexibilidad y rapidez para adaptarse a los acontecimientos, pues cada teléfono móvil es una cámara, (en España, desde el año 2006, hay mas teléfonos móviles que habitantes) con la que cada usuario es un potencial registrador de imágenes. Nokia, una marca de telefonía móvil, pasó a ser el primer fabricante de cámaras del mundo, por delante de marcas que habían estado en la vanguardia por sus ópticas y recursos. Los canales de la red incluyen su visionado y su intercambio, y estos nunca habían estado tan extendidos. La aceptación de este medio es tan brutal que no sabemos todavía hacia dónde va. Su autoría es muchas veces compartida, o es anónima, o bien no existe.

El artista deja de intentar nuevas volteretas y se fija en su contenido. Ahora resulta más fácil que nunca encontrar vídeos de gran interés, aunque la calidad esté devaluada. Ese es su valor, pues cuando el artista relaja sus expectativas técnicas a cambio del contenido todos ganamos. De modo que si existe un lenguaje que ofrece unas enormes expectativas, que contiene la inmediatez del dibujo y abre enormes opciones, ese es el vídeo.

Tras este análisis sobre el dibujo, propondría una seria reflexión sobre el vídeo, un seguimiento. Es un medio pleno de sentido y de futuro. Sería necesario realizar un estudio profundo sobre él. En contra de lo que muestran los críticos con el vídeo, acusándolo de carecer de público o de interés, el vídeo causa gran fascinación en las nuevas generaciones, aunque es cierto que es el medio el que muchas veces causa esa fascinación y no siempre su contenido. Pero esta enfermedad también ha contagiado al dibujo, ahora más de moda

que nunca, aunque la moda es hija de la muerte, como sabemos. Esta fascinación por la tecnología se devalúa, mientras que el contenido adquiere mayor protagonismo.

Este extraño camino seguido por este lenguaje es importante reconocerlo y estudiarlo, porque es similar a los vaivenes que sufre el dibujo, balanceos en un sentido u otro, y ahora el péndulo se encuentra en el lugar de la experiencia del contenido y del contexto.

Un dibujo nos presenta una pequeña farsa compartida, es un pacto, y esa pequeña mentira es reflejo de sentimientos y pulsiones que, en la época digital, resultan tan llamativos como una mosca en la pantalla blanca. Es una mosca cojonera porque no se nutre de efectos, porque articula elementos del pensamiento y de la percepción desde la única pulsión de quien los realiza. En un momento de realidad codificada, a nadie se le escapa el hecho de que una foto sangrienta lanzada con insistencia por los medios ya no produce dolor, como hizo constar Alfredo Jaar (Santiago, 1956) en su obra “Los ojos de Gutete Emerita”, consistente en una acumulación de diapositivas sobre una mesa de luz encendida. Además, la ausencia de dolor existe porque lo digital es manipulable, pero sí somos conscientes del impacto que nos revela la línea realizada casi delante de nuestra mirada. Un dibujo se muestra también a sí mismo; uno puede comprender con sencillez cómo se hizo, y esta realidad nos recuerda lo amputada que tenemos la mirada. No negaremos posibilidades infinitas a otros formalismos con efectos sublimes (como el vídeo), pero apelo a la humanidad del dibujo como resultado de un contacto directo y *defectuoso* (si entendemos por defectuoso como falto de control mecánico) del material, un enfrentamiento (de este) como lo es el del conocimiento consigo mismo, una pugna por elevar a magia lo que no es más que línea e idea. Es posible que este medio ejemplar y especial goce en su haber de confianza y fiabilidad a día de hoy, en parte por culpa de la enorme maquinaria que comporta hoy la realización de una pieza artística, con la implicación de tantos agentes humanos y técnicos, y la necesidad de factores favorecedores, quizás porque transmite la idea de que aquello

lo puede hacer uno mismo, y es en esa facilidad donde está su dificultad. Esa extensión de la verdad a través de medios tan simples como un bolígrafo y un papel lo hace más difícil, porque no hay red. Todo esto muestra empatía y respeto hacia el espectador, por eso los dibujos aparentemente torpes tienen tanto interés. Si fueron verdad, no dejarán de serlo a pesar de la torpeza del músculo que confrontó aquellos materiales. El esbozo comparte al mostrarse, revela al forzar la visión, y acompaña porque uno se siente cercano al dibujante al pensar que la cuestión, al no ser técnica, no ofrece excusas. La individualidad es posible, en un mundo colectivo y globalizado, con la colaboración de tantos agentes como actúan en el mundo del arte. Es un proceso capaz de elaborar lo infinito (porque infinitos son los minutos y los tiempos corren irremisiblemente), porque, además, infinitos son los pensamientos, y en ese mundo la individualidad es posible.

Este medio es la manera más viva y posible de mostrar inteligencia y es necesario e indestructible, es posible y generador de empatías y es humilde.

Un dibujo es algo vivo y, por tanto, cambiante; es expansivo, se muestra y demuestra en cada acción. Es un lenguaje que está vivo, solo lo muerto permanece. El dibujo se ocupa tantas veces de sí mismo y de sus propios límites que es per se una victoria entre ellos.

Tiene en su seno una gran relación con la poesía, pues dentro de él mismo encuentra aún cosas que ni siquiera están nombradas, que existen y provocan que la poesía, u otro con interés en lo que no lo tiene, se ocupe de ello.

Hay en todo dibujante, hacedor de dibujos, una muestra de su interior no nombrado para buscar su palabra, su garabato, para hacerlo visible. En esa búsqueda de ese interior uno se acerca a los lugares desconocidos, por eso no nombrados, y en la imagen se busca un modo de verbalización visual. Esa verbalización surge como confrontación con lo no visible, con lo que se desea ver y no solo etimológicamente, sino con lo que no queremos ver, lo que no entendemos o lo que nos

46- HEIDEGGER. Martin. 1944. (citando a R. M. Rilke) ¿para qué poetas?. Universidad Autónoma de México. 2004, pag. 66.

da miedo, que suele ser lo mismo. Ese puede ser un lugar de desprotección, que es lo que nos salva. Según Rainer Maria Rilke⁴⁶ (1875-1926), “lo que finalmente nos resguarda es nuestra desprotección”.

Es difícil explicar por qué uno dibuja o debe dibujar. Dibujar es una manera de depositar algo, de entregarlo, y tiene relación con la tradición de enterrar a los muertos, que es necesaria y, aunque no sea por razones espirituales, es conveniente por higiene, y aún así siempre hay chacales que se pueden ocupar del cuerpo de uno. Pero quizás se aparte de lo soñado. La cuestión, entonces, es dibujar contra el olvido, pero también para olvidar; se trata de dibujar como lucha y así evitar la violencia o deshacernos de ella. Hay muchas razones para hacerlo. Pero esta, la higiénica, de la que hablaba antes, tiene que ver mucho con razones de salubridad mental. Al extender esa imagen -aquello- sobre el papel o el soporte que nos dé la gana, por fin sacamos de la cabeza esa idea. La revelamos, pero sobre todo limpiamos nuestra cabeza y la vaciamos para que esta se pueda dedicar a cosas mucho más importantes.

Si pensamos en las razones científicas o psicológicas de los sueños, que apuntan a la idea de sacar de nuestra cabeza lo que nos sobra, podemos encontrar algunas similitudes. Pensar el dibujo es pensar en su historia y en el paradigma que le afecta. Las ideas psicoanalíticas se han usado para leer y poner palabras y conocimiento. Se han usado muchos métodos para su verbalización, lectura y conocimiento.

Hay más razones para hacerlo, pero esta es una.

El dibujo, que pertenecía a un lugar entre lo útil y el caos (recordemos los dibujos de Leonardo da Vinci en su estudio sobre el vuelo del pájaro, dejando volar un pájaro y observándolo), es decir, el dibujo que ordena ese caos aparente, que significa la naturaleza para nuestro entendimiento, ese dibujo ha pasado a ocupar, tras la llegada de la fotografía, el espacio entre el caos y lo inútil, lugar del surrealismo, por ejemplo, y sus *cadáveres exquisitos*. Más tarde, ocupa un lu-

gar privilegiado entre lo útil y el orden –es el lugar del dibujo proyectual y del conceptual- para, posteriormente, llegar a la mezcla entre lo inútil y el orden, como es el caso de los dibujos de Juan Muñoz (1953-2001). Hoy, finalmente, y tras ese recorrido del dibujo, ha llegado a ocupar -y dentro de las coordenadas citadas (caos, orden, útil, inútil)- el centro del diagrama. Un lugar entre todas ellas, un lugar de enorme importancia, un lugar que otros procesos no poseen. El dibujo puede tener carácter documental, expresivo, conceptual, o una mezcla de ellos.

Se podría plantear que el dibujo ahora se encuentra en el centro del diagrama, pero no es ese su lugar definitivo. Cuando pensamos en la historia, debemos pensar en la historia política: las cámaras de vigilancia, los noticiarios, es decir, la alusión a la realidad. O cuando hablamos del futuro del dibujo, como se recuerda tantas veces: *hay que saber leer para saber defenderse de quien escribe*, debemos observar el dibujo como un lugar en el que reside la base de *todo dibujo*. Si uno sabe escribir, uno puede aprender a dibujar. Si uno dibuja, puede comprender el discurso público, y comprender este nos mantendrá alerta ante el *show* mediático, pero además podremos ejercitar la crítica o la autoría, y ese es el significado del poder, algo importante si entendemos que el futuro pasa por detentar el poder sobre las ideas.

CONTEMPORÁNEO

-

SOBRE EL TÉRMINO CONTEMPORÁNEO EN EL TÍTULO.

-

La palabra es el arma, la provisionalidad, una consecuencia imposible de doblegar, el dibujo es el lugar de la acción, del estudio y el de las preguntas sin respuesta, y lo contemporáneo es el espacio temporal en el que se produce todo este texto. Dados estos parámetros, debo señalar que este vocabulario es un lugar en el que el lector debe adquirir un compromiso ante su lectura, en el que el dibujo será investigado, y en el que no hay ninguna verdad definitiva. Porque el método es el de cuestionar el método, y el fin es el de no tener un fin, el lugar es transitorio, y el destino es el conocimiento, que

es más que un fin: es una conclusión y una propuesta en sí mismo.

Lo contemporáneo se basa en la aceleración, perseguirlo es accidentado, por más que lo adecuado sea el acercamiento tranquilo y despojado. La contemporaneidad es imposible asirla; lo contemporáneo se basa en el cambio, y este se basa en la idea de sustituir una cosa por otra hasta producir una saciedad que cambie el deseo. Esta tesis se basa en este periodo, si se me permite nombrarlo de este modo, y estas son las circunstancias que lo definen, por más que el dibujo trate de retener y fijar el cambio y el dibujante sea el que lo efectúa desde el tiempo que le toca vivir.

JUSTIFICACIÓN

-
Puede resultar una redundancia afirmar que la historia más reciente del dibujo es la historia de una transgresión, tan redundante como señalar que dicha transgresión supone fundamentalmente la transgresión de la propia noción de *Historia*. Pues precisamente en la negación de lo disciplinar es en donde el dibujo ya ha hallado un espacio transdisciplinar a través del cual ha superado las barreras que constreñían su actividad constructiva. Si por un lado eso ha permitido la disolución de su especificidad y con ello de sus limitaciones, por otro, este hecho ha posibilitado superar el concepto de *historia* entendida como delimitación e imposición espacio-temporal de un discurso cerrado y perceptivo que busca, en la acotación y definición del momento, el acatamiento del modelo de tiempo/razón imperativos. El dibujo que participa de lo contemporáneo es el que desdibuja su propia historia, el que se muestra más resuelto a no acompañar sino a saltar, haciéndolo en su evolución hacia adelante y otras veces hacia atrás. Salta sobre una línea espacio-temporal, una comba con dos ejes bien dispuestos que balancean los acontecimientos, pero que siempre, aunque no lo toquen, dibujan un eje principal. Este, cuando se nos aparece en sus saltos hacia atrás, lo hace hurgándose su ano, como los niños que juegan con mierda, en un regusto por lo escatológico y primario como acontecimiento que nos recuerda nuestra animalidad, nues-

tro origen. Resolver en la búsqueda del origen y de su recuerdo no lo hace salirse del juego de la comba -los niños siempre quieren jugar-, sino que busca raíces desde donde impulsarse con más fuerza, en un afán por resolver los retos con los que afronta el retrato del tiempo que le va tocando vivir.

ANTECEDENTE

-

Esta investigación se ocupa del siglo XX y de nuestros días, pues el trabajo previo, como queda subrayado en la profusión de citas de su obra, fue realizado por J. J. G. Molina en sus abundantes libros sobre el estudio del dibujo. Molina -me gustaría pensar en él como tutor a título póstumo- mantuvo abierto el estudio del dibujo hasta nuestros días. Este texto trata de coger el testigo de su labor previa, en la que se han fundamentado muchísimos de mis conocimientos, y de la que soy deudor en extremo. Trato de arrojar aquella piedra que dejó, lamentablemente, en un pueblo de Albacete, obligado de manera sorpresiva por un conductor sin cautela, por el azar. Esa piedra la tomo como testigo sin su consentimiento y trato de lanzarla lo más lejos que pueda, con lo que espero que ese consentimiento me sea otorgado de un modo imposible, pero certero. Toda consecución del fin brindado por otro o toda continuación de la labor investigadora previa es de algún modo una usurpación de algo. Los buenos tutores tratan de impulsar tu labor pero, por desgracia, un día debes matar a tu padre, y seguramente no recibirás la bendición por tus actos. Levantar la piedra que dejó caer J. J. G. Molina es un acto que revela respeto por encima de todo, aunque mi trabajo igual no habría recibido los parabienes del maestro; maestro al que -repito- las circunstancias me habrían obligado a matar intelectualmente.

EL TIEMPO COMO MÉTODO

-

La dirección con la que esta investigación ha sido realizada y que explico en las últimas cien páginas, toma como muestra lo contemporáneo entendido como algo sostenido en un tiempo y en una época de los que depende. Se extiende a infinidad de soportes y actitudes externos, en principio

a su propia técnica. Se despliega en un ámbito de extrema complejidad que niega la ortodoxia del soporte, y se amplía a descripciones estilísticas y contextuales mucho más vastas. Estas nuevas formas, con nuevas denominaciones para lo mismo -el dibujo- asumen un manejo de afiliaciones formales, dispositivos espaciales, referentes, narraciones y técnicas que conviene plantear. Estas se muestran en su uso del vídeo, la fotografía, la imagen digital, el entorno, el objeto, como lugares para nuevas lecturas de lo que siempre aconteció entre un hombre y su lápiz. Infinidad de soportes y actitudes externos desde un punto de vista exterior al dibujo participan de una actitud dibujística innegable, por mucho que en algunos casos se plasmen en medios diferentes o complementarios a la plástica o, en los más, se desplieguen en una espacio-temporalidad que tiende a negar el soporte tradicional. Estas nuevas formas son nuevas denominaciones para lo mismo, y donde los sentidos se van reajustando en su roce con otros dominios de la representación. Este nuevo dibujo resulta mucho más complejo en su análisis, y de ahí la necesidad de escribir sobre ello. Esos nuevos estatutos de la imagen, con enormes posibilidades metafóricas, se definen más por las operaciones que las ocupan sobre el medio, el dibujo, que por los fines, que son los mismos que preocuparon a los hombres desde aquellas cuevas de Altamira. Abarcar todo el dibujo contemporáneo, dada la amplitud de ese trabajo, es una tarea incompleta, pero no lo es mostrar datos significativos que aclaren una situación -la del arte contemporáneo -y un lugar- el dibujo.

LA OBRA DE ARTE CONTEMPORANEA CONTRA EL SER HUMANO CONTEMPORÁNEO

-

Lo que plantea una obra, el modo en que lo hace y los medios que usa son los que corresponden a su tiempo, y son los medios de los que dispone según sea su época. Fue así antes y es así ahora. Las obras inicialmente pertenecen a su tiempo, así como el autor o artista pertenece a un contexto espacio-temporal. Durante largos períodos de la historia nos encontramos con que la Iglesia, los poderes políticos y los fácticos conocían a los mejores artistas de su tiempo y tra-

bajaban con ellos. Así lo comprobamos en la vastísima obra de gran calidad que atesoran esta organización o algunos estados. Los mejores arquitectos, pintores y escultores fueron llamados por el poder y admirados en su tiempo con la idea de valerse de su poder para suscitar asombro. Esta idea, desarrollada especialmente a partir del Renacimiento, se vale de los mismos mecanismos que hoy hacen a un coleccionista adquirir su obra o a una provincia montar un museo de arte contemporáneo: la idea de epatar. Si uno observa la historia, comprende que, a partir de cierto momento, el público permanece en un estado de letargo y desorientación ante las propuestas de sus contemporáneos. Hubo, efectivamente, un bache fácil de reconocer que fue la aparición de la fotografía, lo que permitió al lenguaje plástico ocuparse de sí mismo y del autor, dando como resultado el arte abstracto, pero sobre todo un artista cada vez más ensimismado consigo mismo y con la historia del arte. Este cambio no fue casual, pues en ese contexto se postula Freud como una de las figuras más influyentes del siglo XX al elaborar o descubrir una manera de ver el funcionamiento psíquico humano. Además, se hacen grandes descubrimientos ópticos. Si por un lado Freud animó al estudio de la mente por parte de la mente, la óptica, con el descubrimiento de los rayos X en 1895 por el físico Wilhelm Conrad Röntgen (1845-1923), nos permitió ver donde antes no se podía. El cambio de paradigma es un cambio de contexto determinado por los acontecimientos, que nos arrollan y nos obligan a mirar y a ser mirados por las imágenes construidas por los demás o por nosotros mismos. Este cambio, que fue significativo en el paso del siglo XIX al XX, explica de un modo formidable todos los acontecimientos estéticos que se han sucedido a partir de ese momento.

En el siguiente cambio de siglo, del XX al XXI, se ha producido un nuevo cambio de paradigma, de mirada, y algunos se atreven a advertir que supone una buena explicación de lo que nos espera. Conocer estos antecedentes (el cambio del último siglo ya ha ocurrido, debemos entender que el contexto al que me refiero es al de diez años antes y después del cambio de siglo, lo necesario para tener un arco o muestra de experiencias suficientemente eficaces como para pensar

sobre ellas) nos prepara para poder leer las imágenes que lo componen y para construir la mirada adecuada a los tiempos que vivimos.

Incluso en los años ochenta, se discutía sobre estas ideas, obviando a Duchamp y a Kosuth. ¿Qué ocurre entonces? Algo pasa cuando hasta la prensa queda lejos de sus contemporáneos; algo ocurre cuando el espectador, el público no es capaz de administrar a sus coetáneos. Hay una falta de sintonía y de legitimación social. Pensemos en la catedral de la Almudena ¿a quién se le encargó que pintara sus frescos?, ¿a quien se le encargó la Capilla Sixtina?

Este público desorientado aún espera encontrar la mano del artista en la obra, su gesto, su huella; ese público espera una personalidad antes que una obra, algo que recuerde a la dificultad o al heroísmo, porque el público busca la épica. Ese público esta desorientado porque ahora todo obedece a un plan. Toda obra es fruto de una estrategia. Algunas obras son realizadas en o para el lugar de exhibición, adaptándose de este modo no solo a su tiempo, sino también al espacio. Hay una intención e incluso una metodología. Muchas obras se definen bajo estos u otros parametros, como cuando la obra no es tocada por el artista, sino que es realizada por un asistente o por encargo o casualmente o es encontrada o es fruto de la perversión de una obra anterior o surge de resultados de un accidente o la desarrollan los factores climáticos. La obra en ocasiones no es una obra de arte, es un acontecimiento señalado o marcado, que se realizó con otra intención. La obra contemporánea ya no es definida por su virtuosismo o por su estilo, por la huella del artista como paradigma de la visión mas romántica posible. Un dibujo, incluso, es fruto de su tiempo, y el tiempo que nos toca (2014) ya no está tan preocupado por el artista. El futuro se nos presenta colaborativo. Internet es un lugar de reciente colonización, un lugar que existe mientras se intercambian imágenes e ideas. Es la expresión máxima de la acumulación. Ahora no es posible comprender algo sin un contexto que lo ratifique, porque la red ha generado un nuevo espacio que aísla todo lo que se hace o se comparte. Todo eso está en un lugar fuera de un contexto.

Una imagen en ese lugar queda aislada de su entorno, de su explicación, de su razón; queda fuera de su escala, la mayoría de las veces no se sabe ni quien es el autor, y si la foto de la imagen es la imagen o si es la imagen de la foto el objetivo de tal imagen. La palabra ha ocupado diferentes lugares en ese complejo entorno; el lugar que ocupa ahora es el del silencio, el desinterés o el del exceso. Contextualizar algo que está fuera de contexto es más difícil aún si el espectador solo busca el consumo inmediato que ofrece estar entretenido, dotado de opinión y no de conocimiento. Las nuevas redes sociales imponen un modelo de consumo de la imagen en el que la forma de intercambio de información se impone por su rapidez, la velocidad se confunde con el tocino en esta metáfora de lo terrible. El texto que nos aportaba conocimiento ahora se exige rápido, breve y superficial. Algunos medios permiten 140 caracteres, ¿qué se puede decir en 140 caracteres? Un texto exaltado, no meditado, pues la atención en internet es compartida, los lectores por lo general no mantienen la atención durante más de un párrafo, los que acaban el texto son pocos.

El intercambio de imágenes y de textos se produce sin haber dedicado el tiempo que estos requieren. Hacer posturas está por encima de todo. Lo importante ya no es aquel *yo estuve aquí* que definía momentos únicos como el que se produjo en las cuevas de Altamira. Lo importante parece que se nos presenta como *este soy yo*. La imagen, el autorretrato se construye cada día con cada intercambio. La imagen es entonces un producto. Ese producto contiene ideas, palabras que las verbalizan, y su densidad queda mermada, recortada y desenfocada para la mirada del espectador.

De alguna manera, todo esto nos devuelve a las escuelas o talleres en los que, en el Renacimiento y en otros momentos históricos, se creaban obras. A nadie le extraña conocer estos datos, y aún hoy en día hay quien se lleva las manos a la cabeza si el artista no ha tocado la obra, pero muchas de las obras claves de la humanidad han sido creadas de este modo. Nos encontramos de nuevo aquí con un caso en el que el público desorientado aplica juicios equivocados sobre la obra.

Es como medir la temperatura con un barómetro: aunque, en efecto, existen vinculaciones entre ambos, pues las bajas presiones pueden interferir en la temperatura y esta en un cambio de presión, el barómetro no nos indicará nunca la temperatura, por más que lo intentemos.

En definitiva, ese público aún con bombín, aún en carromato, se acerca a una imagen en un vídeo y aplica la certeza y no la incógnita, trata de resolver la situación del modo equivocado. Es bien llamativo comprobar que el ser contemporáneo consume contemporaneidad en casi todos los aspectos de su vida, pero no en el arte. Sigue acercándose a él como si hubiera llegado a la galería de exposición hace cien años o más, como si hubiera llegado en coche de caballos.

Por otro lado, tenemos el valor de la obra que ha alcanzado un interés desmesurado en los medios. Existen incluso publicaciones dedicadas solo a la cotización de los artistas contemporáneos. Este inusitado interés por la cotización del artista viene determinado por un sencillísimo logaritmo, es más fácil medir la obra, porque una de las razones por la que sí adquiere valor públicamente una obra es por su precio, sobre todo si este es escandaloso. Porque el mercado no tiene nada que ver con la calidad sino con un valor de cambio, aún no demostrado y puramente especulativo. Sin embargo, en el mundo del arte, la obra legítima lo es por la belleza del significado. Aún así, y marcando diferencias, una obra es una confrontación con preguntas y más preguntas que cuestionan todo y todo el rato. Parece que esto de hacerse preguntas es complicado porque implica cuestionarse, y lo peor de todo: pensar. Algunos artistas, a través de su obra, cuestionan al propio público o lo confrontan con sus miedos. El público no quiere problemas. El público quiere que mueras en la hoguera, quiere encender la mecha, pero existe una responsabilidad en el artista, y es la de acercarse a ese público desorientado y, encima, dejarle ganar algo con ello. Ahora nos encontramos con que el autor comienza a desaparecer detrás de la obra, deja de tener esa aura romántica, y la obra comienza, ya desde el principio, una andadura en

solitario mucho más eficaz. Ahora la obra existe por sí sola: ese es el gran cambio.

SOBRE EL PÚBLICO CONTEMPORÁNEO

-

En primer lugar, quiero hacer preguntas, quiero preguntarme en alto y quiero que el lector se pregunte. Muchas de estas preguntas se dan por sabidas o las obviamos en el infinito de la nada, porque tienen contestaciones válidas y contrarias a la vez, son preguntas con una casi imposible respuesta única:

¿Qué espera el público?

¿El público que es consciente de serlo es un público válido?

¿Al artista le interesa un público ya convencido?

¿Debe el público participar?

¿Quién es el público?

EL ARTE Y SU LEGITIMIDAD I

-

Se podría tachar de ilegítimo que el Estado o las marcas se metieran en los asuntos de arte, pero hoy es casi inevitable. El arte se construye a retazos de verdades o de preguntas, y para ello necesita su libertad, su autonomía. La autonomía del arte, ya estudiada por Theodor Adorno (1903-1969), viene determinada por la autonomía del ser contemporáneo, obtenida desde la modernidad. Esa autonomía se expresa a través de la libertad en la práctica artística mediante el libre uso del material estético. Conviene recordar que el vocablo *autónomo* procede del griego: *autox* (autos): mismo, el mismo y *nomos* (*nomos*): ley, estatuto. De esta manera, se puede comprender que el modo en que uno se autogobierna debe ser desde la externalidad a las normas que rigen lo que le rodea; que esa acción no se rige por leyes que sí lo hacen en otras situaciones o entidades. Cuando Theodor Adorno piensa en ello, aún no se ha desarrollado como materia y como técnica. La idea en su desarrollo teórico hace una defensa de

lo material como objetivo en el arte, circunstancia que hoy no se da y que podemos comprobar en el arte efímero o en dibujos que deben ser documentados fotográficamente para poder ser vistos.

Existe un conflicto o discusión abierta con la autonomía del arte. Las vanguardias fueron movimientos inventados por individuos a los que nadie mantenía. Ahora tenemos una enorme cantidad de becas, concursos y ayudas de todo tipo (la mayoría, de una cuantía económica ridícula comparada con las necesidades reales del artista) que se dedican más a hacer ver que impulsan que a impulsar el arte. Su función en último caso debería ser la de apoyar, pero esas instituciones se apoyan en el arte más que este en ellas. Son las instituciones las que realmente muestran unos beneficios mayores en este cínico intercambio de intereses. El artista se halla instrumentalizado en este fuego cruzado. Va en busca de visibilidad y se encuentra con que la visibilidad, cuando no se la lleva el comisario, es la institución en cuestión la que la recibe. Las subvenciones no pasan de ser una mera operación de *marketing*, de comunicación, donde todo queda comunicado menos lo importante. Debemos resolver este conflicto que nos viene desde el Renacimiento. Si el espacio del arte es el de la libertad, ¿por qué nos pasamos la vida recibiendo de instituciones o, peor aún, de marcas? Son útiles pero muy peligrosas. Dejan huella cuando no la impiden. ¿Es necesario el premio de aquél, el poder, al que se cuestiona? ¿Un artista debe ser premiado?.

A estas preguntas, el artista Santiago Sierra reaccionó. Lo hizo al recibir el Premio Nacional de Artes Plásticas alegando “sentido común” mediante una carta dirigida a la ministra de Cultura, Ángeles González-Sinde. En dicha carta alega que ese premio instrumentaliza en beneficio del Estado el prestigio del premiado, acusa al Estado de trabajar para su beneficio y el de sus amigos y le advierte de que no cuente con él entre ellos.

Podemos ver cómo en el arte existen movimientos como este que reclaman una independencia que parece perderse en la

maraña institucional. Si pensamos en el periodismo, en el gran periodismo, vemos que es una profesión entre cuyos valores está el de cuestionar al poder. En los buenos tiempos de la profesión, un reportaje en condiciones podía derribar al poder. Ahora en el arte comienza una lenta revolución que se mueve en un sentido mucho mas independiente de lo que era. Surge un tipo de obra y de artista que, si bien siguen perteneciendo a la industria del arte, mantienen una esencia vinculada a su capacidad de retratar el mundo que les ha tocado vivir.

Toda esta cuestión toca el asunto de la legitimidad, de ignorar a los mejores artistas, de desestimar su capacidad, de desarrollar unas instituciones que domestiquen el arte o al artista. Todo busca lo mismo: la deslegitimación del arte. Acciones como la de Sierra luchan contra la instrumentalización a la que es sometido el arte contemporáneo, y este fin no lo es por ignorancia, porque es proactiva.

Existen otros motivos que hacen importante pensar en la contemporaneidad como en un factor esencial en la elaboración de este texto. El arte, y no solo el contemporáneo, es un arte de contexto, otra de las medidas es la de imponer una ley que convierte un acto en real o en histórico. Es la interferencia política en la elaboración de un contexto. Hay una sentencia de Thomas Hobbes (1588-1679) muy citada para invertirla: “Auctoritas non veritas facit legem” (la autoridad, no la ley, hace la ley), que de un modo gráfico explica la relación del poder con la verdad. Una de las labores a las que el arte se ha dedicado con interés -como explicaba antes- es la de retratar el mundo que le ha tocado, su contexto, y una manera de instrumentalizarlo es elaborar un discurso a partir de esa carencia, explicando algo fuera del rigor que pudiera aportar un contexto, y hacerlo desde la espectacularidad romántica del artista único y solitario. Es frecuente que se aluda al artista mágico, al artista iluminado, como una manera de hacer frente al artista intelectual, al que no interesa porque exige investigación. Es necesario, siempre, ocuparse de lo contemporáneo, y para hacerlo bien, nos decían nuestros padres, lo

debe hacer uno mismo, porque es el método de evitar que nos lo cuenten otros.

Es urgente desarrollar un conocimiento del lenguaje y retratarlo, obtener la instantánea que este ofrece y que solo la palabra pueda aportar.

El arte entonces es útil.

EL ARTE Y SU LEGITIMIDAD II

-

El Ministerio de Cultura español de 2013 es una nueva oportunidad de entender lo que significa la falta de amparo de la cultura por parte de quien la debe conservar, proteger y potenciar. La falta de ideas -normal- de este ministerio hace que su desaparición parezca inevitable o deseable, y está bien irse acostumbrando al vacío. Es previsible mayor unión entre los artistas, pero también un combate más encarnizado entre ellos. En este ambiente, el dibujo siempre podrá desdibujar, borrar o tachar lo innecesario. El dibujo, la idea tiene un poder enorme; el pensamiento es mortífero, porque cambia las cosas.

Es necesario preguntarse si la vanguardia cabe en un Ministerio.

También uno se pregunta cuál es la lectura, el retrato o el cuestionamiento adecuados de la contemporaneidad.

¿Da el arte cuenta de su tiempo?

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA

-

Una imagen sugiere aberturas, ofrece posibilidades, es como la visión a través de un microscopio o como una metáfora: un cúmulo de visiones y posibilidades de nuestro propio mundo. Dibujar es dar cuenta de la vida, hacer imágenes, pero dibujar también, es una forma de vida, genera un acto que en sí participa de la vida.

La imagen posee un lenguaje propio, lo tiene siempre, y la imagen contemporánea depende del lenguaje. Un dibujo

no habla, como no lo hacen los objetos ni nuestra cabeza o nuestro corazón. Lo que decimos que aquello nos revela o nos cuenta lo hacemos a través de un lenguaje, a partir de un convenio y mediante un vocabulario acordado entre todos. Lo que vemos es lo que nuestro lenguaje nos permite ver, y nuestro método es el que genera el contenido de lo que vemos. La imagen es indisoluble, siempre contendrá la palabra.

La cultura, el arte contemporáneo se mide por lo más significativo de lo que produce, que es lo menos numeroso. La ironía se encuentra en que debemos usar el lenguaje para separar lo que en ese lenguaje es y no es significativo o ejerce un impacto que se debe o no tener en cuenta dentro de la gran producción de imágenes.

Esa *limpieza* a la que sometemos los dibujos para discernir cuál es o no es contemporáneo o nos sirve como ejemplo de lo contemporáneo en un futuro, está ligada a prejuicios, visiones sesgadas o expresiones parciales. Aristóteles usaba metodologías deductivas llenas de prejuicios, algunas de las cuales lo llevaron a afirmar que las mujeres tenían menos dientes que los hombres. Lo hacía con sistemas lógicos, pero nunca llegó a contar los dientes. Esa arbitrariedad hace, por ejemplo, que ahora la economía se mida en función de unos parámetros que deciden si las cosas van bien, pero esos parámetros locales no tienen en cuenta la felicidad o la satisfacción de las personas o la desolación de aquellos que son explotados para poder vivir como vivimos. No es posible realizar un análisis minucioso de la realidad solo con los números y sin contar, por ejemplo, con los poetas. Los poetas, los artistas también analizan la realidad, también dan cuenta de esta, pero su visión no es autorizada por el poder. Vivimos en el mundo de las frases hechas, como “ver para creer”, que oímos constantemente; Neil Postman (1984), en *Divertirse hasta morir*, explica cómo este axioma se ha impuesto por encima de otros posibles como “decir para creer”, “leer para creer” y me atrevo a añadir “dejar de opinar para conocer”. Estos segundos axiomas epistemológicos parecen a todas luces mas razonables, mas concretos, pero se impone el de “ver para creer” porque vivimos en la cultura de lo visual, la que la

televisión antes y ahora la pantalla del ordenador imponen. En este nuevo paradigma, surge con enorme fuerza y eficacia el intercambio de mensajes escritos, ya sea vía *mail* o sms. Estos mensajes cuentan cosas, y lo hacen con un nuevo vocabulario, un vocabulario que se adapta mas al medio que al mensaje. Es el medio entonces el que impone una manera de contar las cosas, y no el relato contemporáneo. La verdad era aquello que nos contaban, luego fue aquello que leíamos, con la fotografía primero, luego la televisión se convirtió en aquello que veíamos, y ahora, en el siglo XXI, se impone el hecho de que la verdad es aquello que vemos y nos cuentan y que se comparte muchas veces.

Cada nuevo medio produce nuevas lecturas.

013. AUTORES

-

Arcadiy, Stelios
Aalders, Franklin
Aballí, Ignasi
Ábalos, Iñaki
Abramovich, Marina
Acconci, Vito
Acillona, T.
Ackermann, Franz
ACT-UP
Adami, Valerio
Adams, E
Adan
Adorno, Theodor
Adoum, Jorge E.
Aguilar, Carmen
Aillaud, Giles
Aizpuru, Juana de
Akihabara
Alberti, Leon Baptista
Albright, Madeleine
Alcaín, Alfredo
Alexanco, José Luís
Aliaga, Juan Vicente
Alighieri, Dante
Alighieri, Dante
Allende, Isabel
Almeida, Helena de
Alonso, Teresa
Althusser, Louis
Altman, Kenneth
Alvarez Reyes, Juan Antonio
Álvarez, David
Álvarez, Esteban
Ambroise, Tussaint Jules Valéry
Amo Vázquez, Juan

Amón Rubén
Amorales, Carlos
Amorrortu
Ampudia, Eugenio
Angelico, Fra
Angelico, Fra
Antequera, Pedro
Anton, prisionero en Buchenwald
Apollinaire, Guillaume
Apple, Karel
Aragó, Daniel
Arce, Javier
Archimboldo, Giuseppe
Ardenne, Paul
Arheim, Rudolf
Aristóteles
Armada, Alfonso
Arnolfini, Giovanni
Arouet, Francois Marie
Arrabal, Fernando
Arroyo, Eduardo
Art and Language
Art Esemble
Artaud, Antonin
Atelier, Morales
Attali, Jacques
Auden, W.H.
Augé, Marc
Auster, Paul
Aznar, José María
Azúa, Félix de
B.Olmo, Santiago
Baader, Andreas
Bachelard, Gastón
Bacon, Francis
Bacon, Roger
Badiola, Txomin
Bagge, Meter
Bagnat, Christian
Baigorri Ballarín, Laura

Bajtin, Mijaíl
 Baldeón, Julio
 Baldessari, John
 Baldinucci, Filippo
 Ballester, Juan Manuel
 Balthus
 Balzac, Honoré de
 Banksy (Robert Banks)
 Barbero Manuel
 Barceló, Miquel
 Barkley, Gnarl
 Barral, Étienne
 Barrena, Clemente
 Barrero, Manuel
 Barro, David
 Barry, Robert
 Barthes, Roland
 Bartolozzi, Francis
 Bassin, Massin
 Basualdo, Carlos
 Bataille, Georges
 Bataille, Silvia
 Batteaux, Charles
 Battista Alberti, Leon
 Baudelaire, Charles
 Baudrillard, Jean
 Bazilotes, William
 Becket, Thomas
 Beckett, Samuel
 Bel, Jérôme
 Bello, Xoan
 Beltrán, Eric
 Benjamin, Walter
 (Pseudónimo: Benedix Schönflies, Detlef Holz)
 Berger, John
 Bergson, Henry
 Berlin, Isaiah
 Berman, Marshall
 Berna, Serge
 Bernstein, Michéle

Bertolucci, Bernardo
Besant, Walter
Beuys, Joseph
Beyle, Henri
Bickerton, Ashley
Biró, László
Bjargey Ólafsdóttir
Blackman, Phillip
Blaise, Pascal
Blake, William
Blake, William
Blanc, Charles
Blanchot, Maurice
Blas, Javier de
Boccioni, Umberto
Bochner, Mel
Boltanski, Christian
Bonifacio, Giovanni
Bonilla, Abelardo
Boone, Mary
Border
Borges, José Luís
Borrás, Miguel
Borromeo, Carlos
Bourgeois, Louise
Bourriaud, Nicolás
Bovary, Emma
Boven, Hanne dar
Bracho, Juan Carlos
Brannon, Matthew
Braque, Georges
Brea, Jose Luís
Brehmer, K.P.
Bresson, Cartier
Bresson, Robert
Bretch, Bertolt
Bretón, André
Breve, Pepino el
Brod, Max
Brooks Adams, Henry

Brotons, Muñoz, Alfredo
Brown, Stanley
Browne, Dick
Bryson, Norman
Buber, Martin
Buchenwald
Buchloh, Benjamin H.D.
Bulloch, Angela
Bumgarten, Alexander
Buonarrotti, Miguel Ángel
Burden, Chris
Buren, Daniel
Burgerman, Jon
Burn, Gordon
Burns, Ian
Burroughs, William
Bush, George
Busto, Cristina
Butin, Hubertus
C. Danto, Arthur
Caballé, Montserrat
Cabezas, Lino
Cage, John
Cai Guo-Qiang
Calle, Carmen de la
Calle, Sophie
Calvino, Italo
Calvo Serraller, F.
Calvo, Gil
Calvo, Serraller, Francisco
Cameron, Dan
Camnitzer, Luis
Camus, Albert
Cano, Alonso
Cantera David
Cañas, Dionisio
Capitán América
Caravaggio, Michelangelo
Cárdenas, Juan
Cárdenas Cárdenas, Ricardo

Cardinal, Roger
Carey, Benedict
Carraci, Annibale
Carro Fernández, Susana
Carvalho, Sonia
Casares, Cecilia
Casas, Juan Francisco
Castejón, Encarna
Castelli, Leo
Castro Florez, Fernando
Castro, Jota
Catón, Marco Porcio
Cattelan, Mauricio
Cazotte, Jacques
Cennini, Cennino
Cereceda, Miguel
Cezanne, Paul
Chamfort, Nicolas-Sébastien
Chapman, hermanos
Chapman, Jake y Dinos
Chastel, André
Chejov, Antón
Chia, Sandro
Chicago, Judy
Chirico, Giorgio De
Chomnsky, Noam
Christo y Jeanne-Claude
Cicerón, Marco Tulio
Cimabue
Címbranos, Pedro Luis
Cioran, Émile
Cirlot, Juan Eduardo
Ciruelos, Ascensión
Clark, Lidia
Clarke, Tim
Clemente, Francesco
Close, Chuck
Coates, Marcus
CoBrA
Coelho, Paulo

Coleman, Joe
Combalia, Victoria
Conde, Francisco
Condor, María
Confucio
Conrad Röntgem, Wilhem
Conrad, Joseph
Constant, Antono Nieuwenhuys
Copon, Miguel
Corbusier, Le
Cornago, Oscar
Corot, Camile
Corot, Jean Baptiste
Cossery, Albert
Costa, Jordi
Couchot, Edmond
Courbet, Gustave
Cratilo
Creed, Martin
Crevel, René
Criado, Nacho
Cristo
Croce, Benedetto
Cross, Henri-Edmond
Crow, Thomas
Crumb, Robert
Cruz Rodriguez, Juiz
Cruz, Juan
Cubilla, Modesto
Cuéllar, Jesús
Cunningham, Merce
Currin, John
D´Aboville, Gerard
Da Vinci, Leonardo
Da Vinci, Leonardo
Dabroven, Hanna
Daguerre, Louis
Dalí, Salvador
Danto, Arthur C.
Dar Boven, Hanne

Darger
Dárroscio, Cosio
Dávila, Josechu
Davis Anderson, Brooke
De Aizpuru, Juana
De Almeida, Helena
De Amorrour, Fred
De Chirico, Giorgio
De Diego, Estrella
De Exupery, Saint
De Goncourt, Edmond
De Kooning, William
De Kooning, William
De la Cruz, San Juan
De la Cruz, San Juan
De la Francesca, Piero
De la Fuente, M.
De la Nuez, Ivan
De la Rosa, Antonio
De la Torre Amerighi, Ivan
De Man, Paul
De Maria, Walter
De Mheen, Van
De Mileto, Anaxímenes
De Moura, Souto
De Musset, Alfred
De Niro, robert
De Pablo, Luis
de Palol, Miguel
De Pepe, Cenni
De Pérgamo, Galeno
De Rivero, Elena
De Rotterdamo, Erasmo
De Sanzio, Rafael
de Sanzio, Rafael
De Sautuola, Marcelino Sanz
De Stijl
De Urbino, Rafael
De Vaucanson, Jacques
De Velázquez, Diego

De Zegher, M.C.
 De ´ Pasti, Matteo
 Dean, Tacita
 Debord, Guy
 Defoe, Daniel
 Delacroix, Eugene
 Delvoye, Wim
 Derrida, Jacques
 Descartes, René
 Deville, Raquel
 Dewey, John
 Dexter, E.
 Di Pepi, Ceni
 Di Pepo, Bencivieni
 Diablo
 Díaz Cuyás, José
 Díaz de Quijano, Fernando
 Díaz Guardiola, Javier
 Díaz, Pelayo
 Díaz, Sonia
 Diderot, Denis
 Diego, Estrella de
 Díez, Celia
 Dine, Jim
 Dios
 Djembe, Gonzalo G.
 Dodal, Karen
 Doesburg, Theo van
 Dolent, Jean
 Donadio, Stephen
 Donatello, (Donato di Niccoló di Betto Bardi)
 Dorfles, Gillo
 Dostoievski, Fiodor
 Douglas, Mary
 Douglas, Rainer
 Doyle Hancock, Trenton
 Druick, Douglas
 Dubois, Philippe
 Dubuffet, Jean
 Duchamp, Marcel

Duke, David
Dumas, Alejandro
Dumbo
Dumontier, Michael
Duret, Francisque
Durrell, Lawrence
Duthie, Torguill
Dzama, Marcel
Dziemidok, Bohdan
E. Adoum, Jorge
Echarri, Hugo
Echegoyen Olleta, Javier
Eco, Umberto
Egea, José
Egea, Maria Dolores
Ehlers, Sune
Ehrmaa, Thierry
Einstein, Albert
Eisenstein, Elisabeth
Ekkehart, Malotki
El Breve, Pepino
El Viejo, Catón
El Viejo, Plinio
Eliade, Mircea
Elliot, T.S.
Eluard, Paul
Emin, Tracy
Enríquez, José Antonio
Eric J. Hobsaw
Erkoreka, Gabriel
Escoto Erígena
España, Ramón de
Espejo, Ana
Espejo, Juan
Espinosa, Antonio
Espinosa, Guillermo
Espinosa, Kristian
Espinosa, Pedro
Estrabón, Amasia, Ponto
Eva

Evans, Simon
 Export, Valerie
 Exupery, Saint de
 F. Lantigua, Isabel
 F. Polanco, Aurora
 Fadi, Mitra
 Fanés, Félix
 Fantin-Latour, Henri
 Farber, Neil
 Fargier, Jean Paul
 Fassbinder, Rainer Werner
 Faus, Claudia
 Fay, Michael
 Faysal Noufour, Hamurabi
 Fedro, Gayo Julio
 Fernández Galiano, Luís
 Fernández Martínez, Nespral
 Ferro, Rubén
 Field, Johnheart
 Fisac, Miguel
 Fischer, Konrad
 Flaubert, Gustave
 Flavin, Dan
 Fleming, Alexander
 Fluxá, Barbara
 Foch, Ferdinand
 Fontán, Manuel
 Fontana, Lucio
 Fontcuberta, Joan
 Ford, Richard
 Foster, Norman
 Foster, Wallace
 Foucault, Michael
 Fragonard, Jean-Honoré
 Framis, Alicia
 France, Anatole
 Francia
 Franco, Francisco
 Frank, Anna
 Frankenstein

Franko B
Franquelo, Manuel
Fraser, Andrea
Frautier, Jean
Freud, Lucian
Freud, Sigmund
Fried, M.
Fritzpatrick, Donal
Fuentes, Paco
Fury, Gran
G. Cortés, José Miguel
G. Cortés, José Miguel
G. Romero, Pedro
Gadamer, Hans-George
Gadea, Patricia
Galia
Galiano, Luís Fernández
Galilea, Carlos
Galilei, Galileo
Galindo, Florencio
Gallardo, Miguel Ángel
Gallego, José Luís
Gallego, Julian
Gallo, Ruben
Gamoneda, Antonio
Garaicoa, Carlos
García-Álix, Alberto
García-Ormaechea, Álvaro
García, Iñigo
Gasca, Luís
Gauguin, Paul
Gaviña, Susana
Gaya, Ramón
Gayoso, Juan Manuel
Gebbie, Melinda
General Idea
Genet, Jean
Getty, Paul
Ghiberti, Lorenzo
Giacometti, Alberto

GIAP
 Gil Calvo, Enrique
 Gil, Julián
 Gil, Neus
 Gilbert and George
 Giles, Wade
 Ginsberg, Allen
 Giurard, René
 Gober, Robert
 Godard, Jean-Luc
 Godwin, Tony
 Goethe, Johann Wolfgang von
 Goldberg, Johann Gottlieb
 Golub, Leon
 Gomá, Javier
 Gombrich, Ernest
 Gómez Molina, Juan José
 González García, Ángel
 González Rajel, Carlos
 González-Sinde, Ángeles
 González-Torres, Félix
 González, Ángel
 González, Eliseo
 González, Julio
 Gordillo, Luís
 Gordon, Douglas
 Goya, Francisco de
 Goytisoló, Juan
 Graham, Paul
 Gram, Dan
 Granada, Miguel Ángel
 Grass, Günter
 Grath, Mc
 Grau, Anna
 Gray, Christopher
 Greenberg, Clement
 Greene, Barbara
 Grijelmo, Alex
 Grimm, hermanos
 Gropius, Walter

Grosz, George
Groys, Boris
Grupo Material
Guangyi, Wang
Guasch, Ana María
Gubern, Roman
Guénon, René
Guerrilla Girls
Guggenheim, Peggy
Guggenheim, Salomon
Guidera, Remo
Guillén, Jorge
Guimon, Pablo
Guimón, Pablo
Guirao, José
Gulliver, Lemuel
Gupta, Subodh
Guschalk, Alexander
Gustav Jung, Carl
Guston, Philip
Gutierrez, Menchu
H.D. Buchloh, Benjamin
Haacke, Hans
Haden-Guest, Anthony
Halbwachs, Maurice
Hamilton, Richard
Handke, Peter
Hanhart, John G
Hans Robert Janss
Hantaï, Simon
Harpócrates
Heffernan, Juan Jiménez
Hegel, Friedrich
Heidegger, Martin
Heinich, Natalie
Heizer, Michael
Henández Cava, Felipe
Heráclito de Efeso
Herbert, Anton
Herbert, Zbigniew

Hermafródigo
Hermógenes
Hernández Arias, Felipe
Hernández Cava, Felipe
Hernández Navarro, Miguel Ángel
Hernández Velasco, Irene
Hernández, Felipe
Hernández, Felipe
Hernández, hermanos
Hernando, Javier
Herrera, Arturo
Herreros de Tejada, Silvia
Herschel, John
Herzfelde, Helmut
Hesse, Eva
Higgins, Andrée
Hill, Gary
Hilton, Paris
Hindley, Mauren
Hindley, Mira
Hipócrates
Hirotosi, Kaneko
Hirst, Damian
Hobbes, Thomas
Hockney, David
Hoehme, Gerard
Hogart, William
Honthorst, Gerrit Van
Hontoria, Javier
Hood, Robin
Hopkins, John
Horacio, Quinto
Horn, Rebecca
Hoskins, Bob
Houllebecq, Michel
Hsieh, Tehching
Hu Xiaoyoan
Huan, Zhang
Huelsenbeck, Richard
Hughes, Glenn

Hughes, Robert
Hugo, Victor
Hui, Zhuang
Hurtado, Eric
Hurtado, Marc
Huysmans,
I. Miller, Arthur
Ingres, Jean-Auguste-Dominique
Inhofe, Jim
Iribas, Ana
Isaacs, John
Jaar, Alfredo
Jacob, Odile
James, William
Jankowiak, Bronislaw
Jarque, Fieta
Jarry, Alfred
Jeanneret, Charles Edouard
Jerzy, Shalom
Jesucristo
Jesús
Jiménez, Carlos
Jiménez, José
Jleger, Henri
Jodorowsky, Alejandro
Johns, Jasper
Journiac, Michel
Jowett Mather, Frank
Joyce, James
Judd, Donald
Judd, Donald
Jünger, Ernst
Junpei, Mizokawa
Jupiter
K. Mc Clendon, Wendoll
Kaczmarczyk, John
Kafka, Franz
Kahil-Bey
Kahlo, Frida
Kaibara, Rokuichi

Kandinsky, Vassily
Kaneko, Hirotosi
Kant, Immanuel
Kapro, Allan
Kapuscinnski, Ryszard
Karenina, Anna
Kato, Shingo
Kato, Shingo
Kawara, On
Kempt, Martin
Kentridge, William
Kerouac, Jack
Keynes, John Maynard
King Moo
Kinski, Klaus
Kippenberger, Martin
Kissinger, Henry
Klauke, Jürgen
Klee, Paul
Klein, Melanie
Klein, Yves
Klimt, Gustav
Klossowski de Rola, Balthasar
Klossowski, Pierre
Kohashi, Haruko
Kominsky, Aline
Kong, Maestro
Koons, Jeff
Koren, Leonard
Kosuth, Joseph
Kozloff, Joyce
Kozlowski, Dennis
Krapow, Allan
Krauss, Rosalind
Kruger, Barbara
Ksaweri, Pruzynski
Kubota, Shigeko
Kuspit, Donald
Laaksonen, Touko
Lacan, Jacques

Lamelas, David
Landro, Luís
Langdom, Thomas, Jr
Langlois, Drue
Laplanche, Jean
Latour, Bruno
Lawrence, T.E.
Lazcano, Federico
Le Blond, Torno
Le Corbusier
Leadbeater, Charles Webster
Lebrero, José
Lebrija, Gonzalo
Lee Byars, James
Lefebvre, Henri
Leonard, Zoe
Leonetti Jungl, Ely
Leopardi, Giacomo
Levi, Primo
Levine, Sherrie
Lévy, Jules
Lewitt, Sol
Libet, Benjamin
Lichtenstein, Roy
Lilin, Nikolai
Lingwood, James
Lipovetsky, Gilles
Lippard, Lucy R.
Lipton, Laurie
Lispector, Clarice
Lleó, Blanca
Llorca, Pablo
Lodge, David
Lomazzo, Giovanni Paolo
London, Jack
Long, Richard
Longo, Robert
Loos, Adolf
Lopez Cuenca, Rogelio
López Munuera, Iván

López Rejas, Javier
 López, Antonio
 López, Carmen
 López, Carmen
 Loreto, A.
 Losantos, Jiménez
 Lotringer, Sylvère
 Lovecraft, Howard Phillips
 Lowry, Laurence Stephen
 Lozano, Fermin
 Lozano, Jano
 Lozano, Jorge
 Luca, Gherasim
 Luhan, Mc
 Lui Wei
 Luining, Peter
 Lukács, György
 Lulio, Raimundo
 Lutti, U
 Luzan, Julia
 M. Forcada, José
 M. Iruela, Luis
 M. Conde, Julio
 Mac Carthy, Paul
 Macedo, Donaldo
 Madeleine Albright
 Maderuelo, Javier
 Magherini, Graziella
 Mahoma
 Maldonado, José
 Malevich, Kazimir
 Mallarmé, Stéphane
 Malotki Ekkehart
 Malraux, André
 Mandelstam, Osip
 Manet, Édouard
 Manguel, Alberto
 Mann, Thomas
 Manrique, Sabogal. Winston
 Manzoni, Piero

Maquiavelo, Nicolás
Marceau, Marcel
Marcin Ulam, Stanislaw
Marco Vitruvio Polión
Marco, Ángeles
Marey, Étienne Jules
Marí, Bartomeu
María, Walter de
Marías, Javier
Marín Medina, José
Marinetti, Filippo Tommaso
Marlowe, Philip
Martí, Enrique
Martí, J.M.
Martín, Francisco Rodríguez
Martin, Jay
Martín, Luisgé
Martin, Steve
Martínez Nespral, Fernández
Martínez Sierra, Pedro
Martínez-Conde, Julio
Martínez-Ojinaga, Paz
Martínez, Gabriel
Masaccio, Tomasso
Mateo, San
Mateos, Ramón
Matt, Roberto
Matta Clark, Gordon
Max
Mayrata, Ramón
Mc Carthy, Paul
Mc Grath, Charles
Mc Laren, Malcolm
Mc.Grath, Charles
McCarthy, Corman
Meesquida, Ivo
Mefistófeles
Meinhof, Ulrike
Meireles, Cildo
Meliès, Georges

Mellon, Andrew
 Mellors, Nathaniel
 Mendelson, Jakob Ludwig Felix
 Mendibil, Alex
 Mendieta, Ana
 Menor, Balbo el
 Mensua, Xisco
 Mercurio
 Merleau-Ponty, Maurice
 Merz, Mario
 Mesquida, Ivo
 Messenger, Annette
 Messaris, Graham
 Messaris, Paul
 Messier, Jean-Marie
 Mheen, Van de
 Michals, Duane
 Michaux, Henry
 Miewenhuis, Constant
 Mikelnai
 Millás, Juan José
 Miller, Arthur I.
 Miller, Henry
 Milosevic, Slodoban
 Ming, Wu
 Minos
 Miralda, Antoni
 Miró, Neus
 Mishima, Yukio
 Mitra
 Mitri, Fadi
 Mizokawa, Junpei
 Modersohn-Becker, Paula
 Moebius
 Mogutin, Slava
 Mogutin, Yaroslav
 Molina Gómez, José Antonio
 Molina, Ángela
 Molina, Gómez, J.J.
 Mondrian, Piet

Moneo, Rafael
Moniwa, Chikuson
Moore, Alan
Mora, Francisco
Morata Cantón, Rafa
Moraza, Juan Luís
Morris, Janowitz
Morris, Robert
Motherwell, Robert
Mourre, Michael
Mueck, Ron
Muehl, Otto
Muehl, Otto
Mújica, Hugo
Muller, Catel
Müller, Maz
Mullicam, M.
Muniz, Vik
Muntadas, Antoni
Muñoz Molina, Antonio
Muñoz, Juan
Muñoz, Molina, Antonio
Múñoz, Tomás
Murakami, Haruki
Murata, Tanryo
Murcia, Abel
Murray, Derek
Murray, Sir James
Murray, Soraya
Musgrove, Keit
Music, Zoran
Muybridge, Eadweard
Muzquiz, Matilde
Myt Maier, Tobi
Nabokov, Vladimir
Nagy, Moholy
Nancy, Jen Luc
Narotzky, Viviana
Nauman, Bruce
Navarro, Mariano

Nayuki Tsuji
 Nazario
 Nebreda, David
 Nedrum, Odd
 Neel, Alice
 Neil-Leher Mac
 Nelson, Mike
 New Babilon
 Newman, Barnett
 Newman, Michael
 Newton, Isaac
 Nicholson-Smith, Donald
 Nicolás-Sebastien, Chamfort
 Nietzsche, Friedrich
 Nisch, Herman
 Nitobe, Inazo
 Nitsch, Herman
 Nixon, Richard
 Nmadou
 Nogami, Katsuki
 Novalis
 (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg)
 Nuez, Iván de la
 Núñez Gascó, Javier
 Núñez, Anibal
 Núñez, Marina
 Nuttall, Jeff
 O'Keefe, Georgia
 Obata, Chiura
 Ocampo, Manuel
 Ochoa, Elena
 Odell, Enrique
 Oiticica, Hélio
 Oiticica, Vito
 Ólafsdóttir, Bjargey
 Olañeta, José J.
 Olav, Velhuis
 Oldenburg, Claes
 Olivares, Rosa
 On Kawara

Ondak, Roman
Onfray, Michael
Ong, Walter
Ono, Yoko
Ordás, Carlos
Orlan
Orozco, Gabriel
Ortega y Gasset, José
Orwell, George
Oteiza, Jorge de
Oud, J.J.P.
Oursler, Tony
Overbye, Dennis
Ovidio, Publio
Padín, Clemente
Paik, Nam June
Palermo, Blinky
Pallasvuo, Jaako
Palol, Miguel de
Pane, Gina
Panera, Javier
Panero, Leopold María
Panofsky, Erwin
Papa
Papagugorguin, Dimitri
Papini, Giovanni
Parreño, José María
Partemio
Pascal, Blaise
Paterson, Katie
Patiño, Anton
Paz, Octavio
Peckinpah, Sam
Penelas, Severino
Peniola, Mario
Penner, Gabriel
Perec, Georges
Pérez Villalta, Guillermo
Pérez, Ángela
Pérez, David

Perjovschi, Dan
 Perniola, Mario
 Petit, Quino
 Pettibon, Raymond
 Picabia, Francis
 Picasso
 Picón, Vicente
 Pigmalión
 Pignati, Terisio
 Pignoli, Giorgio.
 Pigozzi, Monsieur
 Piper, Adrian
 Pissarro, Camille
 Pittman, Veronique
 Platón
 Plender, Olivia
 Plensa, Jaume
 Plotino
 Poincaré, Henri
 Poisont, Jean Marc
 Polanco, Aurora
 Polibio
 Polke, Sigmar
 Pollock, Jackson
 Pons, Álvaro
 Pons, María
 Pontalis, Jean Bertrand
 Portellano, Cayetano
 Postman, Neil
 Pozuelo, Abel H.
 Pratt, Hugo
 Praxíteles
 Preiswert Arbeitkollegen
 Price, Seth
 Privat, Maryse
 Prudhomme, Sully
 Puig, Arnau
 Pylypchuck, Jonathan
 Quarez, Michel
 Querelle

Quinn, Marc
Quito
Raad, Walid
Rabadán, Andrés
Rabascall, Joan
Racine, Jean
Radcliffe, Charles
Radrigales, Enrique
Rainer María, Rilke
Rainer, Arnulf
Rainer, Ivonne
Ramírez, Martín
Ramos, Miguel Ángel
Ramos, Victor
Rancière, Jacques
Rapia, Kati
Rauschenberg, Robert
Raven, Arlene
Ray, Man
Rebollo, Miguel Ángel
Reboul, Jean
Recalcati, Antonio
Redon, Odilon
Reed, David
Reinhardt, Ad
Rembrandt, H. van Rijn
René, Girard
Renoir, Pierre-Auguste
Renton, Andrew
Replinger, Mercedes
RePo History
Restrepo, Laura
Ribal, Pilar
Rich, Adrienne
Richardson, John
Richter, Gerard
Rietveld, Gerrit
Riezu, Marta
Rilke, Rainer Maria
Rimbaud, Arthur

Rimsky-Korsakov, Nikolái
Rivera, Diego
Rivero, Elena de
Rivers, Giacomo
Rivers, Larry
Robledano, José
Rocha, Servando
Rochlitz, Rainer
Rodin, Auguste
Rodriguez Marcos, Javier
Rodriguez Martín, Francisco
Rodriguez Rivero, Manuel
Rodriguez, Gabriel
Rodríguez, Jesús
Rodríguez, José María
Roger Rabbit
Romanovich Derzhavin, Gavrilá
Romero, Federico
Romero, Hugo
Rope, Jenni
Rorty, Richard
Rose, Barbara
Rosenberg, Harold
Rosenberg, Lucio
Rosenblum, Robert
Rosler, Martha
Roth, Philip
Rouault, Georges
Rousseau, Jean-Jacques
Roussel, Raymond
Royoux, Jean-Christophe
Rubens, Pablo
Rudín, Ingali
Ruiz Cabredo, Gabriel
Ruíz de Samaniego, Alberto
Ruíz del Arbol, Maruxa
Ruiz, Francesc
Ruscha, Ed
Ryder, Worth
Ryman, Robert

Sabatier, Thierry
Sacco, Joe
Sade, Donatien Alphonse Françoise
Sainz, Fátima
Saiz, Manuel
Sálmacis
Salmerón, Nicolas
Salomone, Mónica
San Adalberto
San Agustín
San Eobán
San Juan Bautista
San Mateo
San Vital
San Wenceslao
Sánchez Castillo, Fernando
Sánchez García, Fernando
Sánchez Robaina, Andrés
Sánchez, José Antonio
Sand, George
Sandby, Thomas
Santa Ana
Santa Margarita
Santa Sofía
Santos, Luz
Sanz de Sautuola, Marcelino
Sanz, Paula
Sarmento, Juliao
Saruka, Bayashi
Satanás
Sato, Zoroku
Saura, Pedro
Savage, Jon
Schad, Christian
Schelling, Friedrich
Schidor, Dieter
Schiele, Egon
Schiller, Friedrich
Schlegel, Friedrich
Schlemihl, Peter

Schlosser, Julius
Schmidt, Leoni
Schnabel, Julian
Schneemann, Carol
Schraenen, Guy
Schroetder, Werner
Scorsese, Martin
Sebastian Bach, Johan
Sebreli, Juan José
SeisDedos, Iker
Sekai-Kei
Semprún, Jorge
Seneca
Sentís, Mireia
Serota, Nicholas
Serra, Catalina
Serra, Esteve
Seurat, Pierre
Shakespeare, William
Shalon Williams, Adrian
Shapiro, Meyer
Shapiro, Miriam
Shaw, Bernard
Sherman, Cindy
Shiua Qui
Shônagon, Sei
Shrisley, David
Siegelaub, Seth
Sierra, Santiago
Sigg, Uli
Signac, Paul
Simmons, Sylvie
Simpson, Lorna
Sinzo, Tadeusz
Siqueiros, David Alfaro
Smith, Bob and Roberta
Smith, David
Smith, Kiki
Smithson, Robert
Socias, Antoni

Solana, Piedad
Soldi, Sergio
Soler, Jordi
Sonic Youth
Sontag, Susan
Souriau, Etienne
Souto de Mora, Eduardo
Spero, Nancy
Spice Girls
Spiegelman, Art
Spiegelman, Art
Spielberg, Steven
Spritzler, David
Srómmann
Stangos, Nikos
Stein, Gertrude
Steinberg, Leo
Steiner, George
Stella, Frank
Stendhal
Sterlac,
Stoichita, Victor
Strauss, Levi
Stravinski, Igor
Stubby, Tamara
Subirats, Eduardo
Suetonio, Tranquilo
Sullivan, G.
Suriau, Etienne
Sylvère Lotringer
Symbolzka, Wislawa
T'yrlová, Hermína
Takamizawa, Tadeo
Talbot, W.H.Fox
Tanguy, Yves
Tapiés, Antoni
Tartarkiewicz, Wladyslaw
Taut, Bruno
Terrel, Tracey
Terreros y Pando, Esteban

Tetzcoco, Acolhua
 The Pagan
 Thoureau, Henry David
 Thyssen, Baron
 Tinguely, Jean
 Tintoretto, Jacopo Comin
 Todorov, Tzvetan
 Torre Amerighi, Ivan de la
 Torres García, Joaquín
 Torres, Francesc
 Totoya
 Trías de Bes, Fernando
 Trías, Eugenio
 Trockel, Rosemarie
 Trotsky, Leon
 Tse, Lao
 Tsuji, Naoyuksi
 Tubella, Patricia
 Turrel, James
 Turunen, Marko
 Tyco
 Tzara, Tristan
 Tzu, Sun
 Ucello, Paolo
 Ugalde, Juan
 Ullán, José-Miguel
 Umekara, Takeshi
 Updike, John
 Uriarte, Ignacio
 Valcárcel Medina, Isidoro
 Valdeón Blanco, Julio
 Valéry, Paul
 Valldosera, Eulalia
 Valle Gayagorri, Agustín
 Valls, Jordi
 Van der Leck, Baart
 Van der Rohe, Mies
 Van Doesburg, Theo
 Van Eeden, Marcel
 Van Gogh, Theo

Van Gogh, Vincent
Van Honthorst, Gerrit
Vasarely, Victor
Vasary, Giorgio
Vattimo, Gianni
Vázquez, Juana
Vázquez, Pilar
Vecellio, Tiziano
Vega, Amador
Veloso SantaMaría, Isabel
Velthuis, Olav
Ventós, Ernest
Verdú, Vicente
Verlaine, Paul
Vermeer, Johannes
Vermoral, Fred y Judy
Vescovo, Matt
Vidal, Carlos
Viganó, Enrica
Vigo, Antonio
Villa, Rocío de la
Villalba, Darío
Viola, Bill
Virilo, Paul
Voltaire
Voss, Veronika
Vostell, Wolf
Vronski, Conde
W.Adorno, Theodor
Wagensberg, Jorge
Wajcman, Gérard
Waldo Emerson, Ralph
Wallace, Foster
Wallace, George
Walter, Kara
Walter, Scott
Warhol, Andy
Watanabe, Yusube
Weinner, Lawrence
Weisman, Alan

Weitz, Morris
Weiwei, Ai
West, Frank
Whistler, James McNeill
Whitman, Walt
Wiegand, K.M.
Wilder, Billy
Wiltshire, Stephen
Wittgenstein, Ludwig
Wodiczko, Krystof
Wolf, Harriet
Wolf, Virginia
Wolfe, Tom
Wolffer, Lorena
Wolfflin, Heinrich
Word, James
Wordsworth, William
Wubican, Matt
Xu Zhen
Yagüe, Sasa
Yan Huang
Yeats, W.B.
Yusuke Watanabe
Zabala, Juan de
Zakanith, Robert
Zarza, Victor
Zaya, Octavio
Zedler, diccionario
Zeman, Karel
Zerzan John
Zhen, Xu
Zizek, Slavoj

012.BIBLIOGRAFÍA

-
ÁBALOS. Iñaki. 2008. *Los beneficios del redondel*. Madrid. Babelia, EL PAÍS. 28 de Junio de 2008.

ADAMS. E. 2001. *Power drawing: Campaign for drawing*, in Engage. 10. campaignfordrawing.com (consulta 2 de Octubre 2001)

ALIAGA. Juan Vicente. 2006. *Clandestino*. EXIT. Nº 22. Mayo. 2006.

ÁLVAREZ REYES. Juan Antonio; REVUELTA Laura. 2008. *Kara Walker. La cara b del sueño Americano*. Madrid. ABCD de las artes y las letras. nº 833.

ÁLVAREZ REYES. Juan Antonio. 2008. Kara WALKER. *La cara b del sueño Americano*. Madrid. ABCD de las artes y las letras. nº 833.

AMO VÁZQUEZ. Juan. 1986. *Estética semiótica de la expresión corporal*. Tesis. 1986. Dirección: Amalio García del Moral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes.

AMO. VÁZQUEZ. Juan. 1986. Tesis: *Estética semiótica de la expresión corporal*. Dirigida por Amalio García del Moral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Madrid.

AMÓN. Rubén. 2007. *El Louvre se rinde ante la perfección de Praxíteles*. Francia. EL MUNDO. Cultura. 2 de Abril de 2007.

AMORALES. Carlos (entrevistado por) DÍAZ GUARDIOLA. Javier. *Del dibujo me atrae que no tiene espacio*. Madrid. ABCD de las artes y las letras nº 699. 25 de Junio 2005.

AMPUDIA. Eugenio. 2006. ABCD. nº 770. 4 al 10 de Noviembre de 2006.

APOLLINAIRE. Guillaume. 1913. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid. Visor. La Balsa de la Medusa. 1994. Traducción de Rafael Cansino Barcelona.

ARCE. Javier. 2007. Exposición en Max Estrella. Madrid. ABCD nº 789.

ARCHIVO NACIONAL. Gobierno de Japón. Japón. http://digital.archives.go.jp/index_e.html. (consulta 18 de Septiembre de 2010)

ARHEIM. Rudolf. 1954. *Psicología de la percepción*. Berlin. Alianza Forma. Barcelona.

ARTAUD. Antonin. 1996. *Works on paper*. Catálogo. Museum of Modern Art. Nueva York. 1996.

ATELIER Morales. 2008. *Viaje equinoccial*. Asturias. España. Revista Atlántica nº45.

Atrabilario. 2006. Colombia. <http://decalogoaatribilioso.blogspot.com/2006/01/atrabiliario-y-atribilioso.html> (consulta 26 de Enero de 2006)

AUDEN. W.H. 1927-1973. *Los señores del límite*. Selección de poemas y ensayos (1927-1973) Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores 2007.

AUGÉ. Marc. 1992. *Los no lugares*, espacios del anonimato. Francia. Gedisa editorial. Barcelona. 2008. Traducción de Margarita Mizraji.

AUGÉ. Marc. 2002. *Culture et déplacement*. París. Ed. Université de tous les savoirs, Odile Jacob.

AUSTER. Paul. 1992. *Negro sobre blanco. El arte del hambre*. Nueva York. Edhasa. Barcelona. 1992.

B.OLMO. Santiago. 2008. *(A propósito de la obra de Antoni Socias) Antropofagia y proceso. Historias de canibalismos y de cómo devorarse a sí mismo*. Del texto para el catálogo de la representación española en la XXIV Bienal de Sao Paulo.

BAIGORRI BALLARÍN. Laura. 1997. El vídeo y las vanguardias históricas. Barcelona. Ediciones Universitat de Barcelona. Colecció textos docents. N°95.

BALDEÓN. Julio. 2007. *Un desconcertante pintor mexicano muerto hace 40 años encandila a Nueva York*. EL MUNDO. Cultura. 15 de Marzo de 2007.

BALDINUCCI, Filippo. 1681. *Vocabulario Toscano del arte del dibujo*. Florencia. Nabu press.

BARBERO, Manuel. 2012. *Zoologías. Insectos. Territorio de Ficción*. Universidad Complutense de Madrid. p. 87.

BARRAL, Étienne. 1999. *Otaku, les enfants du virtuel*. París: Editions Denoë.

BARRERO. Manuela. 2006. *Paula Sanz*. Valencia. Exit. Mayo.

BARRO. David. 2006. *¿Pintura mutante?*. Vigo. EL MUNDO. El Cultural. 19 de octubre de 2006.

BARTOLOZZI. Francis. 1972. *Los encuentros*. Arriba España. 2 de julio de 1972.

BASUALDO. Carlos. 2008. *Sobre tropicália*. Cabildo de Gran Canaria. Atlántica nº 45. Centro Atlántico de Arte Moderno.

BATAILLE. Georges. 1949. *La parte maldita*. París. Icaria. Barcelona. 1987.

BAUDELAIRE. Charles. 1867. *Salones y otros escritos sobre arte*. (El salón de 1846, Delacroix). Madrid. Machado. 2005. Traducción de Carmen Santos.

BAUDELAIRE. Charles. 1964. (*A Philosophy of Toys*) *The Painter of Modern Life and Other Essays* (El pintor de la vida moderna y otros ensayos) . Jonathan Mayne. Londres. Phaidon. 1964.

BAUDELLAIRE. Charles. 1845. Obras, II. Francia. Cohetes. Sevilla. 1999.

BAUDRILLARD. Jean. 2003. *Cool Memories IV*. Londres. Verso, 2003. Traducción de Chris Turner.

BENJAMIN. Walter. 1927-1934. *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus 1973. Ed. Suhrkamp Verlag, 1972. Traducción de Jesús Aguirre. Ed. Suhrkamp Verlag. 1972.

BENJAMIN. Walter. 1940. *Libro de los pasajes*. Alemania. AKAL. Vía láctea. 2005. Traducido por Rolf Tiedemann, Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero e Isidro Herrera Baquero.

BERGER. John. (del prólogo de ARMADA. Alfonso) 2000. *Mirar*. Barcelona. Gustavo Gili. 2000. Traducido por Pilar Vázquez.

BERGER. John. 2006. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona. GGMínima.

BERGER. John. 2006. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona. GGMínima. Traducido por Pilar Vázquez.

BERGSON. Henri. 1907. *La evolución creadora*. Buenos Aires. Editorial Cactus. 2008.

BERGSON. Henry. 1939. *La risa*. Buenos Aires. Editorial Lo-sada, p. 38.

BERLIN. Isaiah. 1953. *El erizo y la zorra*. Muchnik editores. Traducido por Carmen Aguilar. 1998.

BERMAN. Marshall. 1988. *Todo lo solido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI, Madrid.

BONILLA. Abelardo. 1958. Conocimiento, verdad y belleza. El Salvador. Ministerio de Cultura.

BOSCO. Roberta. 2010. *El pintor que oye colores*. Tecnología. El País. PRISA. http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2010/05/18/actualidad/1274173263_850215.html (consulta el18 del Mayo de 2010)

BOURRIAUD. Nicolas. 2006. (extractos de) *El radicante*. Madrid. Arte y Parte nº.74.

BOURRIAUD. Nicolas. 2006. *Estética relacional*. Francia. Adriana Hidalgo. Buenos aires. 2007.

BRACHO. Juan Carlos. Entrevistado por DÍAZ GUARDIOLA. Javier. *Necesito tomarme mi tiempo y persigo que el espectador aprenda a tomarse el suyo*. 2006. ABCD las artes y las letras nº 764.

BRESSON. Robert. 1975. *Notas sobre el Cinematógrafo*. Madrid. Ardora. 1997. Traducción de Daniel Aragón.

BRYSON. N. 2003. *A walk for a walk's sake*. Londres. Newman, A. & De Zegher, M.C. (Eds.). *The stage of drawing: Gesture and act: Selected from the Tate collection*. London & New York: Tate Publishing & the Drawing Centre.

BUCHLOH. Benjamín H.D.. (de la conferencia en la Universidad de Columbia titulada: *fotografiar, olvidar, recordar, fotografía del arte alemán de posguerra*) 1998. *El nuevo espectador*. Madrid. Visor.

BUTIN. Hubertus. 2009. *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Abada editores. Madrid. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke.

CALVO SERRALLER. Francisco. 2007. Inquieto, polémico, *emprendedor*. Madrid. EL PAÍS. Miércoles 30 de mayo 2007.

CALVO SERRALLER. Francisco. 2007. *Pierre Klossowski en las esquinas de lo absoluto*. Madrid. Babelia. EL PAÍS. 29 de Diciembre de 2007.

CALVO SERRALLER. Francisco. 2008. *Público*. Madrid. EL PAÍS. Babelia. 28 de junio de 2008.

CALVO SERRALLER. Franciso. 2008. *Tony Oursler*. Madrid. Babelia. EL PAÍS,. 28 de enero de 2008.

CAREY. Benedict. 2008. ¿te sientes un impostor?. Nueva York. The New York Times. EL PAÍS. Jueves 21 de febrero de 2008.

CASTRO FLÓREZ. Fernando. 2005. El espacio inquietante del hombre: el lugar del ventrílocuo. Murcia. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo. Infraleves.

CASTRO FLÓREZ. Fernando. 2007. *Hay bebés feos (Verdad de la buena) El marketing estético de la perogrullada*. Revista de Occidente nº 309. Madrid.

CASTRO FLÓREZ. Fernando. 2008. *Por supuesto el psicoanálisis*. Madrid. EXIT Book nº8.

CASTRO. Jota. 2009. *Low Cost*. Madrid. Galería Oliva Arauna. Nota de prensa.

CENNINI. Cennino. Finales del s. XIV. *El libro del arte*. Neri Pozza. Vicenza. 1982.

CERECEDA. Miguel. 2007. *Detrás de la pantalla*. Madrid. ABCD de las artes y las letras. nº 789.

CHASTEL. André. 2004. El gesto en el arte. Madrid. Siruela. Traducción de María Condor.

CHOMSKY. Noam. 2007. *La (des)educación*. U.S.A. Traducido por Gonzalo G. Djembé. Biblioteca de bolsillo. Crítica.

CIRLOT. Juan Eduardo. 1969. Diccionario de símbolos. Barcelona. Labor.

CLARKE. Tim, GRAY. Christopher, RADCLIFFE. Charles y NICHOLSON-SMITH. Donald. 1967. *Internacional Situacionista, sección inglesa*. Inglaterra. Pepitas de calabaza. 2007. Traducción Federico Corriente.

COELHO. Paulo. 2006. Entrevista. Madrid. El semanal. 6 de febrero 2006.

COMBALIA. Victoria. 2007. *Courbet Indomable*. París. EL PAÍS. http://elpais.com/diario/2007/12/22/babelia/1198281967_850215.html (consulta 22 de Diciembre de 2007)

CONDE. Francisco. 2005. *Diccionario filosófico*. A Coruña. Barallobre. Fene, A Coruña. 2005.

CONSTENLA. Tereixa. 2010. *Retratos tras el consejo de guerra*. Madrid. EL PAÍS. http://www.elpais.com/articulo/cultura/Retratos/consejo/guerra/elpepucul/20100426elpepucul_5/Tes (consultado el Lunes, 26 de abril de 2010)

COPON. Miguel. 1998. *El paisaje en la mirada*. (prólogo). Catálogo Gómez Molina de la exposición del mismo título. 1998. CORNAGO. Óscar. 2008. Comentarios en torno a la obra de teatro de Fernando Renjifo *El lugar y la palabra. Conversación interferida*. Representada en la galería Off Limits. Madrid. 2008.

COSSERY. Albert. El Cairo 1913 - París 2008, su padre rentista y su madre analfabeta, descubre la literatura por Balzac y por la amistad con Camus.

COSTA. Jordi y MENDÍBIL. Alex. 2005. *Plagiarismo*. La Casa Encendida. Madrid.

COSTA. José Manuel. 2006. Opinión. Madrid. ABCD de las artes y las letras nº 77.

COX. Andrew. 2011. Dibujando en zona de guerra. VICE. 2011. <http://www.viceland.com/blogs/es/2011/08/10/dibujando-en-zona-de-guerra>

CRIADO. Nacho. 1998. *El nuevo espectador*. (de la conferencia: palabras vacías). Madrid. Visor.

CROW. Thomas. 1985. *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*. Harper an Row. New York.

CRUZ. Juan. 2008. (entrevista a George Steiner) *Yo intento trabajar mejor*. Cambridge. EL PAÍS.

CRUZ. Juan. 2009. Miralles. Madrid. EL PAÍS. 6 de julio de 2009.

D.D.A.R.D.S. 1788. *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de profesores*. Segovia. Imprenta de D. Antonio Espinosa. Facsimil editado por Trigo Ediciones, s.l. 1996.

DE ALVEAR. Helga. Galería. 2006. *Original*. Madrid. Nota de prensa de la exposición de Dan Perjovschi. Galería Helga de Alvear.

DE BLAS. Javier; CIRUELOS. Ascensión; BARRENA. Clemente. 1996. *Diccionario de dibujo y estampa*. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional.

DE CHIRICO. Giorgio. 1917. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Roma. Trad. Jordi Pinós. Colección de arquitectura. Murcia. 1990.

DE DIEGO. Estrella. 2008. *Contra el mapa (disturbios en la geografía colonial de occidente)*. Madrid. Siruela.

DE LA NUEZ, Iván. 2007. *La crítica de arte y su próxima desaparición*. Madrid. Babelia. EL PAÍS. 29 de Diciembre de 2007.

DE LA TORRE AMERIGHI, Ivan. 2008. *Lawrence Weiner, la letra y la intención*. Madrid. ABCD de las artes y las letras nº 863.

DE LA TORRE AMERIGHI, Iván. 2008. *Weiner, la letra y la intención*. Madrid. ABCD de las artes y las letras nº 863.

De Man, Paul. 1991. *La autobiografía como desfiguración*. España. Anthropos: Boletín de información y documentación. ISSN 0211-5611. Nº extra 29.

DE MICHELI, Mario. 1981. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid. Alianza Forma.

DERRIDA, J. 1978. *La verdad en pintura*. París. Paidós. Barcelona. Traducido por M.C. González y D. Scavino.

DEXTER, E. 2005. Introducción, en Butler, J. *Vitamin D: New perspectives in drawing*. London. Phaidon.

DÍAZ de QUIJANO, Fernando. La bienal mas pequeña del mundo. [http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/5168/La bienal mas pequena del mundo perdida en el Ampurdan](http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/5168/La_bienal_mas_pequena_del_mundo_perdida_en_el_Ampurdan) (publicado el 20 de Agosto de 2013)

DÍAZ GUARDIOLA, Javier. 2005. *Loris Cecchini*. Madrid. Blanco y Negro. ABC. 9 de Abril de 2005.

DÍEZ, Celia. *Entrevista con Thierry Ehrmaa*. EXIT Express nº 20. Mayo 2006.

DONADIO, Stephen. 1978. *Nietzsche, Henry James and the Artistic Will*. Nueva York. Oxford University Press.

DOUGLAS, Mary. 1988. *Símbolos naturales*. Ed. Alianza Universal, página.

DUBOIS. Philippe. 1996. El acto fotográfico. (Dubois citando a Derrida) editorial Paidós.

DUCHAMP. Marcel. 1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010.

DUMAS. Alexandre. 1833. *Las tumbas de Saint-Denis*. EL PAÍS. 2007.

DUMAS. Marlene. 1995. *La pintura no esta en crisis. Revelaciones*. Madrid. Revista de Occidente nº 165. Febrero 1995.

ECO. Umberto. 2007.

Historia de la fealdad. Italia. Random House Mondadori. Barcelona. Traducción de Maria Pons Irazábal.

EDITORIAL. EL PAÍS. 2008. *Tan ciego no será...* Madrid. EL PAÍS. 26 de octubre de 2008.

EFE. 2009. Queríamos que quedara algo de nosotros. Berlín. EL PAÍS. Cultura. http://cultura.elpais.com/cultura/2009/05/08/actualidad/1241733605_850215.html (consulta 8 de mayo de 2009)

EKKEHART. Malotki. 2008. *Descifrando los mensajes escondidos en el arte rupestre* por Anne Minarde. Nueva York. The New York Times. Jueves 2 de octubre de 2008.

EL PAÍS. 2008. *Tan ciego no será...* Madrid. Análisis. Opinión. Editorial. EL PAÍS. Domingo 26 de Octubre de 2008.

ELIADE. Mircea. 1992. *Mito y realidad*. Barcelona. Labor. Traducción de Rock12. 1991.

ELIOT. T.S. 1920. *Lo clásico y el talento individual*. Harvard. Universidad Nacional Autónoma de México.

ESPINOSA. Guillermo. 2008. Siniestra belleza. Madrid. EL PAÍS. http://elpais.com/diario/2008/04/20/eps/1208672807_850215.html (consulta 25 de abril de 2008)

ESPINOSA, Pedro. 2009. *Pintada milenaria en el teatro romano*. EL PAÍS. Vida y Artes. Sábado 31 de enero de 2009.

Facultad de Psicología, Universidad de Granada. <http://www.ugr.es/~sinestes/> (consulta 26 de octubre de 2011)

FANÉS, Félix. 2008. *De Kooning y los cuerpos diseccionados*. Madrid. arte y parte. n°: 74.

FAUS, Cláudia. 2009. *Tiempo como materia*. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

FERNÁNDEZ GALIANO, Luís. 2005. *Planes torcidos*. Madrid. Arquitectura. Babelia. EL PAÍS. http://elpais.com/diario/2005/04/16/babelia/1113606376_850215.html (consulta 16 de Abril de 2005)

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. 2008. *La oscura vida de un pintor marginal*. Madrid. PRISA. http://www.elpais.com/articulo/portada/oscura/vida/pintor/marginal/elpepusoceph/20080302elpepspor_10/Tes. (consulta 2 de Marzo de 2008)

FERNÁNDEZ, MALLO, Agustín. 2011. *El hombre que salió de la tarta*. *Control alt supr*. <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2008/11/10/controlaltsupr-en-el-cultural-2/>. (consulta 29 de Agosto 2011)

FERRO, Rubén. 2004. *El briolage de C. Levi-Strauss. La capacidad de hacer tiene dos estrategias*. Facultad de Ciencias Médicas. Universidad Nacional de Córdoba. Perú.

FORD, Richard. 2008. *Profunda América*. Babelia. EL PAÍS. 26 de Abril de 2008.

FOSTER Wallace. 2002. *La broma infinita*. Mondadori. Barcelona.

FOUCAULT, Michael. 1967. *Of other spaces*. France. Diacritics Nº 16. 1986.

FRAMIS, Alicia. (entrevistada por SERRA, Catalina) 2008. *Guantánamo como museo*. Babelia. EL PAÍS. 23 de Agosto de 2008.

G. CORTÉS, José Miguel. 1997. *Orden y Caos*. Barcelona. Anagrama. Colección Argumentos.

G. TORRES, David. 2007.
Joan Jonas, de lo híbrido y lo auténtico. Barcelona.
El Cultural. 27 de septiembre de 2007.

G. TORRES, David. 2009. *Erick Beltrán, serie calculum*. *Galería Joan Prats*. EL MUNDO. El Cultural. 16 de Enero de 2009.

GALILEA, Carlos. 2008. *Los ojos misteriosos de la ciudad*. Madrid. EL PAÍS. http://www.elpais.com/articulo/Revista/Verano/ojos/misteriosos/ciudad/elpepucul/20080813elprdv_1/Tes (consulta: 13 de Agosto de 2008)

GÁLLEGO, Julián. 1994. *Darío Villalba 1964-1994*. Valencia. IVAM Centre Julio González.

GALLO, Ruben. 2006. *Violencia e imagen. Conversación con Alfredo Jaar*. Madrid. Revista de Occidente nº 297. Febrero de 2006.

GARCÍA-ALIX, Alberto; SENTÍS, Mireia.; GALLEGO, José Luís. 2001. *Alberto García-Alix habla con Mireia Sentís y José Luís Gallego*. Madrid. La Fábrica y Fundación Telefónica.

GARCÍA, Angeles. 2007. *Originales infinitos*. Madrid. EL PAÍS. Babelia. 10 de Noviembre de 2007.

GARCÍA, Dora. 2001. Una buena pregunta debe evitar a toda costa una respuesta. Barcelona. Serie "Frases de oro". Desde 2001, pan de oro sobre pared.

GASCA, Luis y GUBERN, Román. 2008. *Diccionario de onomatopeyas del cómic*. Madrid. Cátedra.

GAVIÑA. Susana. 2008. El Reina Sofía “hace justicia” a Nancy Spero y presenta sus pinturas literarias *Anti.moderna*. Madrid. ABC. <http://www.abc.es/20081015/cultura-arte/reina-sofia-hace-justicia-20081015.html> (consulta 15 de Octubre de 2008)

GAYOSO. J.M. 1996. Tesis. La palabra en el espacio plástico occidental, estudio de causas, efectos e interpretaciones. Dirigida por Dr. D. Manuel Parralo Dorado. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. 1996.

GENET. Jean. 1949-1986. *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*. Barcelona. Thassalia. 1997.

GIL CALVO. Enrique. 2008. *El esplendor de la fealdad*. Madrid. Babelia. Arte. EL PAÍS. 5 de Enero de 2008.

GIL. Julián. 1986. Tesis: *Constructivismo en Madrid*. Dirección Echauz Buisan, Francisco. Universidad Complutense. Facultad de Bellas Artes. Madrid.

GOMÁ. Javier. 2007. *Aquiles en el gineceo (O aprender a ser mortal)*. Valencia. Pre-Textos.

GOMBRICH. E. 1996. *La imagen y el ojo*. Madrid. Debate. Citado en: GAYOSO. J.M. 1996. Tesis. La palabra en el espacio plástico occidental, estudio de causas, efectos e interpretaciones. Dirigida por Dr. D. Manuel Parralo Dorado. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. 1996.

GÓMEZ MOLINA. J.J. (Coordinador). 1995. *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid. Cátedra.

GÓMEZ MOLINA. J.J. 2005. *Los nombres del dibujo*. España. Cátedra.

GÓMEZ MOLINA. Juan José. 2009. Artista. Madrid. <http://www.gomez-molina.com/artista/> (consulta 27 de Agosto de 2009)

GÓMEZ-MOLINA.J.J. (coordinador).1999. *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid. Cátedra.

GONZÁLEZ. Angel. 2008. *Las ideas estropean la pintura*. EL PAÍS. Babelia. 05 de abril de 2008.

GONZÁLEZ. Eliseo. 2003. Galería de Suicidas. Madrid. Huerga y Fierro editores.

GONZÁLEZ. GARCÍA. Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán.

GOYTISOLO. Juan. 2007. Contra las sagradas formas. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

GRAHAM. Paul. 2008. *A shimmer of possibility*. Madrid. Nota de prensa. Galería La Fabrica. Febrero de 2008.

GRAU. Anna. 2009. *Tehching Hsieh, El aislamiento es mi veneno*. Nueva York. ABC. 25 de abril de 2009.

GRIJELMO, Alex. 2013. *El significado de las palabras*. EL PAÍS. 22 de Julio de 2013.

GROYS. Boris. 1992. *Sobre Lo Nuevo, Ensayo de una economía cultural*. Valencia. Pre-Textos. Traducción de Manuel Fontán del Junco. 2005.

GUASCH. Ana María. 2000. *Arte último del siglo XX*. Madrid. Alianza Forma.

GUASCH. Ana María. 2006. (Catálogo). *Registros y Habitat*. Barcelona. Fundación Antoni Tapies.

GUBERN. Roman. 1994. *Mito y terror*. Madrid. Revista de Occidente nº 158-159. Julio-Agosto. 1994. Citado en G. CORTÉS.

José Miguel. 1997. *Orden y Caos*. Barcelona. Anagrama. Colección Argumentos.

GUIMÓN. Pablo. 2008. Entrevistando a Jaume Plensa. Barcelona. EL PAÍS. Babelia. 09 de febrero de 2008.

GUSTAV JUNG. Carl. 1875-1961.
El simbolismo en las artes visuales. Zurich. Caralt. Barcelona. Traducido por Alejandro Bica. 1980.

GUTIÉRREZ. Menchu. 2006. *La ciudad de las nueve puertas*. Madrid. Revista de Occidente. nº 297. Ed. Fundación José Ortega y Gasset.

HADEN-GUEST. Anthony. 1996. *Al Natural, la verdadera historia del mundo del arte*. Barcelona. Península. Traducción de Ángela Pérez.

HANDKE. Peter. 1986. *Historia del lápiz*. Barcelona. Península Ideas. 1991.

HEIDEGGER. Martin. 1944. (citando a R. M. Rilke)
¿para qué poetas?. Universidad Autónoma de México. 2004.

HEINICH. Natalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. París. Minuit.

HERNÁNDEZ CAVA. Felipe. 2008. *De Dachau a Venecia*. Madrid. EXIT. Express nº36.

HERNÁNDEZ CAVA. Felipe. 2008. *Obata's Yosemite*. Madrid. EXIT EXPRESS nº34.

HERNÁNDEZ VELASCO. Irene. 2007. *Descubren los dibujos de la luna realizados por Galileo*. (Del manuscrito autógrafo que iba a ser utilizado como prefacio de un libro de Valori Plastici para editar en 1919. Ha sido publicado en La Pintura Metafísica, Venecia, 1979, con el título Prefazione, y en Il meccanismo del pensiero, Torino, 1985, con el título Autobiografía). Roma. EL MUNDO. <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/03/27/>

<ciencia/1174985174.html?a=6a432a9007343cc21792fb35d35a-b4ab&t=1175065581> (consulta 28 de Marzo de 2007)

HERNÁNDEZ-NAVARRO. Miguel A. 2008. *Entrevista con Mieke Bal, Experiencia en movimiento*. Madrid. EXIT Book. Nº8.

HERNÁNDEZ-NAVARRO. Miguel Ángel. 2006. *Entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro*. Revista de Occidente nº 297. Febrero de 2006.

HERNANDO. Javier. 2007. *Enrique Martí*. Madrid. EL MUNDO. El Cultural. 7 de Junio de 2007.

HERRERA. Arturo. 2008. Nota de Prensa Galería Helga de Albear. Madrid.

HERREROS DE TEJADA. Silvia. 2009. *Todos crecen menos Peter*. Madrid. Lengua de Trapo.

HIRST. Damian y BURN. Gordon. 2000. *On the way to work*. Londres. Faber and Faber ed.

HOBSAW. M. Eric J. 1998. *Behind the times. The decline and fall of the twentieth century avant-garde*. London. Thames and Hudson.

HOCKNEY. David. 2001. *El conocimiento secreto*. Madrid. Destino.

HONTORIA. Javier. 2006. *Juan Carlos Bracho*. Madrid. EL CULTURAL. EL MUNDO. Septiembre 2006.

HOUELLEBECQ. Michel. 2005. *La posibilidad de una isla*. Francia. Alfaguara. 2006. Traducción de Encarna Castejón.

HOUELLEBECQ. Michel. Schopenhauer citado por el autor. 1998. *El mundo como supermercado*. Francia. Anagrama. Traducido por Encarna Castejón. Anagrama.

HSIEH. Tehching; GRAU. Anna. 2009. *El aislamiento es mi veneno*. ABC.

http://www.ugr.es/~museojtg/instrumento87/ficha_fundamentos2.htm (consulta 10 Agosto de 2010)

HUELSENBECK. Richard. 1974. *The Agony of the Artist, Memories of Dada Drummer*. Nueva York. Viking. Traducción del autor.

HUGHES. Robert. 1993. *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*. Barcelona. Anagrama.
Traducción Ramón de España.

I.STOICHITA. Victor. 1997. *Breve historia de la sombra*. Madrid. Siruela. 1999. Trad. Anna María Coderch.

JARQUE. Fieta y BALDESSARI. John. 2005. No siempre sabemos interpretar lo que hay detrás de la expresión del rostro. EL PAÍS. Babelia.

JAY. Martin. 1994. *Downcast Eyes. The Denigration o Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley. Universidad California Press.

JERZY. Shalom. 2008. *Materiales de construcción*. Barcelona. Atlántica nº 45.

JIMÉNEZ. José. 1998 (GUIDERA. Remo. Capítulo: anotaciones sobre el escenario contemporáneo). El nuevo espectador. Madrid. Visor.

JIMÉNEZ. José. 1998. El nuevo espectador. (del capítulo: Anotaciones sobre el escenario contemporáneo). Madrid. Visor.

JORODOWSKI. Alejandro. 2008. Piedras en el camino. Barcelona. Obelisco.

KAFKA. Franz. 1883-1924. (del prólogo de Hernández Arias). Aforismos, visiones y sueños. ed. Madrid. El club de Diógenes. 1998.

KAPROW. Allan. 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life* (Ensayos sobre el desdibujamiento entre el arte y la vida). Berkley. University of California Press 1993.

KAPUSCINNSKI. Ryszard. 1932-2007. *Poesía completa*. Madrid. Bartleby Edición bilingüe. Traducción de Abel A. Murcia Soriano. Madrid. 2008.

KATO. Shingo. *Cómic japonés*, Madrid. ABC cultural. 2008. nº833.

KEMPT. Martin. 1992. *The science of art*. Cumberland, Rhode Island. Yale University Press.

KINSKI. Klaus. 1991. *Yo necesito amor*. Barcelona. La sonrisa vertical.

KOONING. W. 1992. *Écrits et propos*. París. École Nationale des Beaux Arts.

KOREN. Leonard. 1994. *Wabi-Sabi*. California. Stone bridge Press. Berkeley. 1994.

KRAUSS. 1993. *The Optical Unconscious*. Cambridge. The MIT press. Cambridge mass.

KUSPIT. Donal. 2007. *Emociones extremas. Phatos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*. Nueva York. Traductor Ricardo García Pérez. Abada. Madrid.

KUSPIT. Donald. 2006. *El fin del arte*. Murcia. Akal / Arte Contemporáneo. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.

LAPORTE. Roger. 1984. *Bram Van Velde o esa pequeña cosa que fascina*. las Palmas de Gran Canaria. Ed. Asphodel. 1984.

LAWRENCE, T.E. 1929. *Guerrilla*. Madrid. Editorial Acuarela y A. Machado. 2004. Traducción Álvaro García-Ormaechea. LAZCANO, Federico. 2004. Los valores estéticos en la cultura japonesa. Madrid. Editorial Verbum.

LE CORBUSIER. 1925. *Espíritu Nuevo En Arquitectura. En defensa de la Arquitectura*. París. Universidad de Arquitectura de Murcia. Colección de Arquitectura. Traducción de Miguel Borrás y José M. Forcada. Título original: *L'Esprit Nouveau en Architecture*. 1983.

LEBRERO STÄLS, José. 1990. *Del espacio fotográfico a la fotografía del espacio*. Madrid. LÁPIZ. número 68.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1980-1994. ¿Quién soy yo?. Madrid. A Parte Rei. Revista de Filosofía. Nº 70. Por ENTHOVEN, Jean-Paul y BURGUIERE, Andre. 2010. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/levistrauss70.pdf> (consulta 20 de Julio de 2010)

LeWITT, Sol. 1969. *Sentences on Conceptual Art. Art Language*. New York. The journal of conceptual Art. Vol. 1. Number 1. LILIN, Nikolái. 2010. *Educación siberiana*. Barcelona. Ed. Salamandra. Trad. Juan Manuel Salmerón.

LIPOVETSKY, Gilles. 1987. El imperio de lo efímero. París. Traducido por Felipe Hernández y Carmen López. París. 1987. Anagrama.

LLORCA, Pablo. 2007. *Más posibilidades para el dibujo: la narración*. Revista de Occidente nº 309. Madrid.

LONDON, Jack. 1902. *Encender una hoguera*. Periférica. Cáceres. 2013. Traducido por Juan Cárdenas.

LOOS, Adolf. 1897-1900. *Dicho en el vacío*. Colección de Arquitectura. Murcia. 1984.

LOOS, Adolf. 1908. *Ornamento y Delito. Programas y manifestos de la Arquitectura del siglo xx*. Traductor: de COS. Jesús. Gustavo Gili. Barcelona. 1972.

LÓPEZ MUNUERA, Iván. 2009. *Los encuentros de Pamplona: de John Cage a Franco pasando por un prostíbulo*. Arte y Parte nº83. Editorial Arte y Parte.

LOZANO, Jorge. 2006. *La desesperación de las posibilidades*. Madrid. Revista de Occidente nº 297. Fundación José Ortega y Gasset.

LUCAS, Antonio. 2008. *Juan Muñoz revisitado*. Madrid. EL MUNDO. Miércoles 2 Enero DE 2008.

LUZAN, Julia. 2007. Obsesión desconocida. Madrid. EL PAÍS. 18 de Noviembre.

MACBA. 2008. Barcelona. MACBA. http://w3art.es/06-07/2008/09/ideas_recibidas_un_vocabulario.php (consulta el 13 de Octubre de 2008)

MACBA. 2008. Ideas recibidas. *Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona. MACBA. http://w3art.es/06-07/2008/09/ideas_recibidas_un_vocabulario.php

MADERUELO, Javier. 2007. Jaume Plensa. Babelia. EL PAÍS. nº 797.

MAGHERINI, G. 1989. *La síndrome di Stendhal*. Florencia. Grupo editoriale Florentino. 1989.

MANDELSTAM, Osip. 2005. *Sobre la naturaleza de la palabra, la aurora del acmeísmo*. Notas. Madrid. Árdora Éxpres. 2005. traducción de José Casas Risco.

MANGUEL, Alberto. 2008. *Sobre los libros que nunca he escrito*. George Steiner. Madrid. Babelia. EL PAÍS. 28 de Junio de 2008.

MANRIQUE SABOGAL. Winston. 2008. *El esplendor de la fealdad*. Madrid. Babelia. EL PAÍS. 5 de Enero de 2008.

MAQUIAVELO. Nicolás. 1532. *El príncipe*. Alianza Editorial. 1981. Traducido por Miguel Ángel Granada.

MARÍ. Bartomeu; CAMERON. Dan; BRESSON. Robert; RENTON. Andrew; BECKETT. Samuel; PEREC. Georges; WAJCMAN. Gérard. 2006. (En Dan Cameron entrevista a Ignasi Aballí). *0-24 Ignasi Aballí*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Museo de Arte Contemporánea de Serralves, Porto e Ikon Gallery, Birmingham.

MARÍ. Bartomeu. EL PAÍS. 10 de abril 2008.

MARÍAS. Javier. 2007. *Fabulación al poder*. Madrid. EL PAÍS. Vida y Artes.

MARÍAS. Javier. 2008. *Fabulación al poder*. Madrid. EL PAÍS. Vida y Artes 18 de junio de 2008

MARÍAS. Javier. 2009. *Corazón tan blanco*. Barcelona. Random House Mondadori S.A.

MARÍAS. Javier. 2011. *Aquella mitad de mi tiempo*. Madrid. Random House Mondadori. S.A. 2011.

MARÍN MEDINA, José. 2007. El Cultural. *PRIMERA PALABRA*. 8 de Febrero 2007. El Cultural.

MARÍN MEDINA, José. 2007. **Aún** aprendo, últimas obras de Tiziano a Tápies. El Cultural. 1 de Noviembre de 2007.

MARTÍ FONT, J.M. 2009. *El panfleto como obra de arte*. Barcelona. EL PAÍS. http://elpais.com/diario/2009/07/09/cultura/1247090401_850215.html(consulta el 9 de Julio de 2009)

MARTÍ FONT, J.M. 2009. *El panfleto como obra de arte*. Barcelona. EL PAÍS. http://elpais.com/diario/2009/07/09/cultura/1247090401_850215.html(consulta 9 de Julio de 2009)

MARTÍ. Octavi. 2008. Obituario de Simon Hantaï. Madrid. EL PAÍS.

MARTÍN. Luisgé. 2008. ¿Leer sirve para algo bueno?. Madrid. EL PAÍS. Babelia. 30 de Agosto de 2008.

MARTIN. Steve. 2012. *Un objeto de belleza*. Mondadori. Barcelona. 2012. Traducido por Cruz Rodríguez Juiz.

MARTÍNEZ NESPRAL. Fernández y FAYSAL NOUFOURI. Hamurabi. 1994. *El Diccionario del Alarife*. Buenos Aires. Fundación Los Cedros.

MARTÍNEZ SIERRA. Pedro. 1985. *La actitud en la creación plástica, "trascendencia y juego"*. Madrid. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes.

MC GRATH. Charles. 2008. ¿Literatura magistral?. Nueva York. The New York Times. Arte y Estilo. 21 de Febrero de 2008.

MC GRATH. Charles. *¿literatura magistral?*. Nueva York. The New York Times. Jueves 21 de febrero de 2008.

MEESQUIDA. Ivo. Citado en FIETTA JARQUE. 2008. *La bienal vacía*. EL PAÍS. Babelia. 09 de febrero de 2008.

MERLEAU-PONTY. M. 1964. *Signos*. Barcelona. Seix Barral.

MESSARIS, P. 1994. *Visual literacy: Image, mind & reality*. U.S.A. Boulder CO: Westview Press.

MICHALS. Duane y VIGANÓ. Enrica. 2001. *Duane Michals habla con Enrica Viganó*. La Fábrica y Fundación Telefónica.

MICHALS. Duane y VIGANÓ. Enrica. 2001. *Duane Michals habla con Enrica Viganó*. La Fábrica y Fundación Telefónica.

MICHAUX. Henri. 1951 y 1981. *Retrato de los meidosems*. Madrid. PRE-TEXTOS. 2008. Traducción de Chantal Maillard.

MICHAUX. Henri. 1951 y 1981. *Retrato de los meidosems*. (capítulo de Chantal Maillard: *Redadas interiores*) Madrid. PRE-TEXTOS. 2008. Traducción de Chantal Maillard.

Mikelnai. 2009. ¡Lo que nos faltaba! Pensar engorda. <http://www.maikelnai.es/2009/01/02/%C2%A1lo-que-nos-falta-ba-pensar-engorda/> (consulta 10 de Enero de 2009)

MILLÁS. Juan José. 2005. *Nada*. Madrid. EL PAÍS. 13 de Mayo 2005, contraportada.

MILLER. Arthur. I. 2006. *Einstein y Picasso, El espacio, El tiempo y los estragos de la belleza*. Barcelona. Traducción Jesús Cuéllar. Tusquets.

MING 4. Wu. 1929. *Junto a los Ríos de Babilonia*. Madrid. Acuarela y A. Machado. 2004. Traducido por Hugo Romero.

MIRÓ. Neus. 2008. *Marc Nagtzaam*. Barcelona. EXIT EX-PRESS nº34.

MOLINA. Angela. 2008. *Casi todo por hacer*. España. EL PAÍS. Babelia.

MOLINA. Ángela. 2008. *Récords preolímpicos*. Madrid. Babelia. EL PAÍS. 8 de Marzo de 2008.

MOLINA. Ángela. 2008. *Un valle de lágrimas*. EL PAÍS. Babelia. 19 de Abril de 2008.

MOLINA. César Antonio. 2009. *Viajar como huir*. ABCD las artes y las letras número 897.

MORA. Francisco entrevistado por LÓPEZ REJAS. Javier. 2006. *Neurociencia*. Madrid. El Cultural. EL MUNDO. 23 marzo de 2006.

MORA. Francisco. 2006. *Elegancia en el cerebro*. Madrid. EL MUNDO. El Cultural.

MORATA CANTÓN. Rafa. *Rainer Werner Fassbinder, el genio alemán*. <http://www.rafaamorata.com/fassbinder.html> (consultado el 28 de Agosto de 2011)

MORAZA. Juan Luís, entrevistado por OLIVARES. Rosa. *Entrevista*. Madrid. EXIT EXPRESS. nº36.

MORAZA. Juan Luis. 2007. *Ornamento y Ley. Procesos de contemporarización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac.

MORRIS. Janowitz. 1958. *A Psychological Welfare Casebook*. Baltimore. The John Hopkins University Press.

MÚJICA. Hugo. 2008. *Lo naciente, pensando el acto creador*. Valencia. Pretextos, Valencia.

MUÑOZ MOLINA. Antonio. 2007. *Lecciones de dibujo*. EL PAÍS. Babelia. 22 de Diciembre de 2007.

MUÑOZ MOLINA. Antonio. 2008. El dibujante renegado. Babelia. EL PAÍS. 17 de Mayo de 2008.

MUÑOZ. Juan y LINGWOOD. James. 1995. *A conversation*. Parkett. nº43.

MUÑOZ. Juan; POINSOT. Jean Marc. 1987. *Diálogo. Juan Muñoz sculptures de 1985 a 1987. Burdeos*. CAPC Musée d'Art Contemporaine Bourdeaux.

MURAKAMI. Haruki. 2007. *Sauce ciego, mujer dormida*. Japón. Tusquets. Barcelona. Traducción Lourdes Porta. 2008.

MURRAY. Soraya; CONRAD. MURRAY. Derek. 2007. *Arte y contaminación: la autenticidad en las prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid. Revista EXIT EXPRESS. Número: 27.

MYT MAIER. Tobi. 2006. *Marcel van Eeden*. Exit Express. Mayo. nº 20.

NANCY. Jean-Luc. 1997. *Technique du présent: essai sur On Kawara*. France. Nouveau Musée/Institut. Villeurbanne.

NAVARRO. Mariano. 2007. Carlos Garaicoa. *Transeúnte por las palabras*. Madrid. El Cultural. EL MUNDO. 10 de Mayo de 2007.

NAVARRO. Mariano. 2007. *Echo room*, Ecos de la Modernidad. Madrid. El Cultural. 6 de Mayo de 2007.

NITOBÉ. Inazo. 2006. *El Bushido*. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona.

Nota del autor: Exposición realizada en Mathew Marks Gallery de Nueva York en Marzo de 2005.

NÚÑEZ. Marina. (coord. GÓMEZ MOLINA. J.J.) 2005. Los nombres del Dibujo. España. Cátedra.

O' KEEFE. Georgia. 1988.
Some memories of drawings. USA .An Atlantis editions book, edited by Doris Bry.

OLAV. Velthuis. 2005. *Imaginary Economics. Contemporary Artists and the World of Big Money*. Rotterdam. NAI Publishers.

OLIVA ARAUNA. 2007. Galería. Nota de prensa con motivo de la exposición de Per Barclay. Madrid.

OLIVARES. Rosa. 2007. *Necrológica de Robert Rosenblum*. Madrid. Revista LAPIZ nº229.

OLIVARES. Rosa. 2007. *Rauschenberg*. Madrid. Revista EXIT nº 27. Abril 2007.

OLIVARES, Rosa. 2008. *Entrevista a Rogelio López Cuenca*. Madrid. EXIT EXPRESS nº35.

ORDÁS, Carlos. 2007. *Existencias*. León. MUSAC.

OVERBYE, Dennis. 2007. *La ilusión del libre albedrío*. Nueva York. The New York Times. 7 de Febrero 2007.

OVIDIO, Publio. 1963. *Metamorfosis*.
Introducción José Antonio Enríquez.
Traducción y notas: Ely Leonetti Jungl. Austral.

PANERA, Javier. 2007. *Video killed the painting star*. Salamanca. Domus Artium. Catálogo.

PANERO, Leopoldo María. 2004.
Danza de la muerte. Del prólogo: por Bernardo Atxaga.
España. Ed. Igitur / poesía. 2004.

PAPAGUGORGUIN, Dimitri. *El negativo y el positivo de la huella estampada*. Tesis dirigida por José Sánchez Carrarelo. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. 1985.

PARREÑO, José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia.

PENELAS, Severino. 2008. O lapis atrapador de conciencias. Madrid. Revista LAPIZ. nº 135, año XVI.

PENNER, Gabriel. 2011. *Tarcovski o la pensatividad de las imágenes*. Funda mental ediciones. <http://fundamentalediciones.blogspot.com/2011/04/tarcovski-o-la-pensatividad-de-las-19.html> (consulta 29 de octubre de 2010)

PEREC, Georges. 1990. *Nací*. Madrid. Abada editores, Textos de la memoria y el olvido. 1990.

PÉREZ, David. 1995. *El límite de lo pronunciable*. Madrid. Lápiz nº68.

PERNIOLA. Mario. 2007. *Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Traducción: Álvaro García-Ormaechea. Editorial: Acuarela & Machado.

PETIT. Quino. 2008. *Viaje al corazón de la lengua inglesa*. Oxford. EL PAÍS. Semanal nº 1679.

PIGNATI. Terisio. 1981. *El Dibujo, de Altamira a Picasso*. Madrid. Ediciones Cátedra.

PIGNOLI. Giorgio; ROSENBERG. Lucio; ALTMANN. Kenneth. 2003. *Diccionario de estética*. Buenos Aires. Quadrata.

PONS. Alvaro. 2008. *Alan Moore se pasa al cómic x*. Madrid. EL PAÍS. 9 de Abril de 2008.

POSTMAN. Neil. 1981. *Divertirse hasta morir, el discurso público en la era del show business*. Nueva York. Tempestad. 2001. Traducción Enrique Odell.

POZUELO. Abel H. 2007. *The Royal Art Lodge*. Madrid. EL MUNDO. El Cultural.

PUIG. Arnau. 2006. *Un arte desde los añicos*. Barcelona. ABCD las artes y las letras número: 768.

PUIG. Arnau. 2008. *La aparente incapacidad*. Barcelona. ABC nº 863. Arte.

R. LIPPARD. Lucy. 1973. *The Desmaterialization of the Art Object*. California. University of California Press.

RABAZAS Antonio. 2004. *Palabras pronunciadas en su clase de doctorado. El proyecto*. Madrid. Facultad de Bellas Artes.

RADRIGALES. Enrique. 2013. Entrevista de Bea Espejo. *Lo interesante de la tecnología son las emociones que provoca*. Madrid. EL MUNDO. El Cultural. 11 de Enero de 2013.

RAMÍREZ, Juan Antonio. 2009. *El arte no es capital*. Madrid. LAPIZ nº 257.

RAMONEDA, Josep. 2008. *Contestación mundial*. París. EL PAÍS. Babelia. 19 de abril de 2008. http://elpais.com/diario/2008/04/19/babelia/1208561952_850215.html (consulta el 20 de Abril de 2008)

RANCIÈRE, Jacques. 2008. *El espectador emancipado*. Castellón. Ellago Ensayo. Traducción de Ariel Diyon. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Francia. La Fabrique.

REINHARDT, Ad. 1961. *Art as Art, the selected writings of Ad Reinhardt*. Barbara Rosse. University of California. Press.

RENÉ, Girard. 1986. *El chivo expiatorio*. Barcelona. Anagrama.

RESTREPO, Laura. 2008. *Vámonos al diablo: Milagros*. Madrid. EL PAÍS. Babelia. 31 de Mayo de 2008.

REVUELTA, Laura. 2007. *El colectivo General Idea*. Madrid. ABCD Cultural. nº 787.

RIBAL, Pilar. 2007. Barceló. Mallorca. El Cultural. EL MUNDO. 25 de Enero 2007.

RICE, Instituto. 1974. *La fiesta del color*. Delacroix. Universidad Rice Houston Texas.

RICHARDSON, John. 1997. *A life of Picasso*. London. Pimlico.

RIEZU, Marta D. 2008. *Dibujar a veinte bajo cero*. Diario Público. <http://www.publico.es/culturas/42288/dibujar-a-20-bajo-cero> (Consultado el martes 29 enero 2008)

RIVERO, Elena de. 2009. Galería Elvira González. Madrid.

ROCHA. Servando. 2012. *La faccion canibal*. La felguera. Madrid. 2012.

ROCQUEFELLER. David. 1966. *Culture and the Corporation's Support of the Arts*. Discurso pronunciado para la Conferencia Industrial Nacional de Estados Unidos, el 20 de septiembre de 1966.

RODRÍGUEZ MARCOS. Javier; VALCÁRCEL. MEDINA. Isidoro. 2008. *El estudio plegable de Isidoro Valcárcel Medina*. EL PAÍS. Babelia. http://elpais.com/diario/2008/04/19/babelia/1208561951_850215.html (consulta 19 de Abril de 2008)

RODRIGUEZ MARCOS. Javier. 2008. *Ferlosio contra la historia universal*. Madrid. Vida y Artes. EL PAÍS. 1 de octubre de 2008.

RODRÍGUEZ RIVERO. Manuel. *Insaciable apetito de Apocalipsis*. Madrid. Vida y Artes. EL PAÍS. 23 de enero de 2008.

RODRÍGUEZ. Ángel Antonio. 2008. *Obsesiones de un noctambulo*. Gijón. ABCD de las letras y las artes. 26 de Enero de 2008.

RODRÍGUEZ. Gabriel. 2006. *Juliao Sarmiento*. Madrid. ABCD. número 774.

ROSE. Barbara. 2004. *Monócromos*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2004.

ROTH. Philip. 2006. *Elegía*. Barcelona. Literatura Mondadori. 2006.

RUIZ DE SAMANIEGO. Alberto. 2013. *Diccionario mínimo del surrealismo*. ARTE Y PARTE nº 107. Madrid.

RUIZ DEL ÁRBOL. Maruxa. 2008. *Por qué en China hay menos disléxicos*. EL PAÍS.

SAIZ, Manuel. 2008. (catálogo de la exposición) *Parallel Universes*. Galería Moriarty.

SALOMONE, Mónica. 2008. *Cinco manos de ancho por cuatro flechas de largo*. Madrid. EL PAÍS. 4 de abril de 2008.

SÁNCHEZ CASTILLO, Fernando entrevistado por JIMÉNEZ, Carlos. 2008. *El dedo en la llaga*. Madrid. Babelia. 2008.

SANTANA, Andrés Isaac. 2008. (nota de prensa). *Joseph Kosuth. Dos tipos de mapas*. Galería Juana de Aizpuru. 2008.

SAVATER, Fernando. 2008. *Diálogo con Eduardo Mendoza*. Barcelona. EL PAÍS. Babelia. 29 de Marzo de 2008.

SCHLOSSER, Julius. 1924. *La literatura artística*. Viena. Cátedra. Madrid. 1976.

SCHWARZ, Arturo. 2000. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Nueva York. Delano Greenidge.

SEBRELI, Juan José. 2006. *El olvido de la razón*. Un recorrido crítico por la filosofía contemporánea. Buenos Aires. Debate. 2007.

SEIS DEDOS, Iker. 2008. *Viaje al planeta de Robert Crumb*. EL PAÍS. Vida y Artes. Domingo 20 de enero 2008.

SEIS DEDOS, Iker. 2008. *Viaje al planeta de Robert Crumb*. Madrid. EL PAÍS. Vida y Artes. 20 de Enero 2008.

SEMPRUN, Jorge. 1995. *La escritura o la vida*. Tusquets. 2011. traducido por Thomas Kauf.

SERRA Catalina. 2008. *Bartomeu Marí toma el MACBA*. Barcelona. EL PAÍS. 10 de Abril de 2008.

SERRA, Catalina. 2008. *Coleccionar arte después de Mao*. Barcelona. Vida y Artes. EL PAÍS. Jueves 21 de febrero de 2008.

SIGG, Uli entrevistado por SERRA, Catalina. 2008. *Coleccionar después de Mao*. Barcelona. El País. 21 de febrero de 2008.
SIMMONS, Sylvie. 2007. *Serge Gainsbourg: la biografía*. Reservoir Books. 2007.

Sin autor. 2006. Nota de prensa correspondiente a la exposición de Juan Carlos Bracho. Madrid.
Galería Carmen de la Calle.

SOLANA, Piedad. 2008. El arte frente a lo político. Madrid. LÁPIZ nº 240-241.

SOLER, Jordi. 2008. *Poesía contra el “no hay futuro”*. Barcelona. EL PAÍS. De la web: www.kalamarginswrite.org y www.kids-with-cameras.org/kidsgallery. (consultado el 3 de Abril de 2008)

SOURIAU, Etienne. 1998. *Diccionario de estética*. Madrid. Akal. 1998.

SOUTO DE MOURA, Eduardo. 2007. *Arquitectura*. Madrid. Babelia. EL PAÍS.

STEINBERG, Leo. 1975. *Other criteria*. Nueva York. Oxford University Press.

SUBIRATS, Eduardo. 2003. *El reino de la belleza*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes.

SUETONIO, TRANQUILO, Gayo. 121. *Vidas de los Césares*. Roma. Cátedra Letras Universales. Traducción de Vicente Picón.

SULLIVAN, G. 2005. *Art practice as research: Inquiry in the visual arts*. Londres. Sage.

SZYMBORSKA, Wislawa. 2002. *Instante*. Tarragona. España. Igitur/ poesía. Traducción de Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia Soriano.

TATARKIEWITCZ, Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid.

TERREROS Y PANDO, Esteban de. 1987. *Diccionario castellano*. Madrid. Ed. Arco/Libros s.a., tomo II.

THOREAU, Henry David. 1862. *Caminar*. Árdora ediciones. 2010. traducido por Federico Romero.

TRAVESÍA CUATRO, Galería. 2008. *Nota de prensa de la exposición Gathering Dust*. Madrid.

TRÍAS DE BES, Fernando. 2005. *El coste del error*. Madrid. http://www.triasdebes.net/files/upload/24_1170107540.pdf (consulta 21 de Septiembre 2011)

TUBELLA, Patricia. 2008. *La provocación no es lo que era*. Londres. EL PAÍS. Vida y Artes. Miércoles 1 de Octubre de 2008.

TZU, Sun. 500 a de Cristo. *El arte de la guerra*. China. Edición de Norberto tucci. Ed. Librería Argentina isbn nº84.

ULLÁN, José-Miguel.(entrevista de ROJO, José Andrés). 2008. *No conozco poesía que no tenga una querencia por lo oscuro*. Madrid. EL PAÍS. Vida y Artes 10.04.08.

VALDEÓN BLANCO, Julio. 2007. Un desconcertante pintor mexicano encandila a Nueva York. EL MUNDO. Cultura. <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/03/15/cultura/1173990324.html> (consulta 17 de Marzo de 2007)

VALÉRY, Paul. 1871-1945. *Piezas sobre arte*. Francia. La balsa de la Medusa. Visor. Madrid. 1999.

VALÉRY, Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna.

VALÉRY, Paul. 1895. *Eupalinos o el Arquitecto*. Francia. Colección de Arquitectura. 5. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Traducción de Josep Carner y Marta Nadal. 1997.

VALÉRY, Paul. 1920. *El cementerio marino*. Versión y traducción Jorge Guillén. Alianza Editorial. 1967.

VALLE, Agustín. 1998. *Cedar bar Creación*. Número 7.

VALLE, Agustín. 2002. En defensa de un nuevo modelo de investigación. Cd Rom. Universidad Complutense de Madrid. Dirección departamento de historia del arte III (contemporáneo). Facultad de Bellas Artes.

VALLS, Jordi. 2006. Entrevista a Jordi Valls. (originalmente aparecida en "The Sound Projector" # 11). Geocities. <http://www.geocities.com/mopitre2006/vdo.htm> (consulta 25 de Agosto de 2007)

VALLS, Jordi. 2012. *Entrevista*. The Sound Projector # 1. <http://www.geocities.com/mopitre2006/vdo.htm>, (consulta 29 de Marzo de 2012)

VARIOS autores, (del capítulo: Gérard Wajcman, *Memoria, visión, espera.*) 2006. 0-24 Ignasi Aballí. Barcelona. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; Museo de Arte Contemporáneo de Serralves; Porto e Ikon Gallery Birmingham, p. 249.

VARIOS autores. 1965. *Diccionario Soviético de Filosofía*. Montevideo. Editorial Pueblos Nuevos.

VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona.

Varios autores. 1989. *Diccionario inverso ilustrado, de la palabra aproximada a la palabra precisa*. Nueva York. Reader's Digest.

VARIOS autores. 2005. Poesía clásica japonesa. Traducción del japonés y edición de DUTHIE, Torquill. Trotta pliegos de oriente.

VASARI. Giorgio. 1542-1550. *Las vidas de los mas excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos, (Antología)*. Torino. Italia. Coordinadora de la traducción: Giovanna Gabriele. Tecnos. Colección Neometrópolis. 2002.

VÁZQUEZ. Juana. es catedrática de Lengua y Literatura, periodista y escritora. Autora de *Con olor a naftalina* (Huerga & Fierro)

VEGA. Amador. 2007. Sin razón. Madrid. MATADOR. Número: 12 K. ed La Fábrica. 2008. Publicado en: <http://www.javierseguidelariva.com/Trabajos%20en%20curso/T%20vivir%20arte.html> (consultado 10 de Enero de 2007)

VELOSO SANTAMARÍA. Isabel. 2006. Creador y creación en la Francia del *siglo XIX*. Universidad Autónoma de Madrid. www.ucm.es/info/especulo/numero34/creador.html (consulta 5 de Diciembre 2010)

VERDÚ. Vicente. 2007. *Besos y pugnas entre Dios y el cerebro*. El PAÍS. 15 de Marzo 2007.

VIDAL. Carlos. 1997. *Apuntes sobre el arte de hoy*. Madrid. LÁPIZ. número 135. año XVI.

VIDAL. Carlos. 1997. *Apuntes sobre el arte de hoy*. Madrid. Revista LAPIZ número 133. año XVI.

VILA MATAS. Enrique. 2009. *Beckett emocionante*. Madrid. EL PAÍS. Babelia. 1 DE Enero de 2009.

VILLA. Rocío de la. 2007. *El secreto del dibujante*. Madrid. EL MUNDO. El Cultural.

VIRILIO. Paul; LOTRINGER. Sylvère. 2005. *The accident of art*. New York. Columbia University. Semiotext.

WALTER. Scott. 1999. *Old Morality*. Oxford. ed. De Jane Stevenson y Peter Davidson. Oxford University Press.

WOLF. Harriet (periodista alemana), durante una entrevista a Houllebecq intentaba explicar cómo le veía como escritor, contándole esta fábula. Posteriormente Houllebecq decide escribir *Posibilidad de una isla* considerando esa fábula el origen de la idea del libro.

WOLFE. Tom. 1975. *La palabra pintada, el arte moderno alcanza su punto de fuga*. Editorial Anagrama.

WOLFFLIN. H. 1941. *Reflexiones sobre la historia del arte*. Zurich. ed. Paidós. 2004. Barcelona.

ZABALA. Juan de. *La arquitectura*. Madrid. Editorial Pegaso. 1954.

ZARZA, Víctor. 2006. *A proposito de la exposición de Chuck Close en el MNCARS de Madrid*. Madrid. ABCD de las artes y las letras.

ZARZA. Victor. 2007. *Superando el medio: el espectáculo somos nosotros*. Revista de Occidente nº 309. Madrid.

ZAYA, Octavio. 2008. El realismo grotesco. Universidad de La Rioja. Atlántica. nº 45.

AGRADECIMIENTOS

-

En primer lugar, a todos aquellos que con anterioridad trataron este tema; todos ellos arrojaron luz y me dieron ánimo en la elaboración de este trabajo. He tratado de ser respetuoso con la visión que exponen, porque son ellos el pilar de mi trabajo; en ellos lo he basado y de ellos he extraído conocimientos o muchos de sus rasgos.

La presente tesis fue realizada merced al ánimo y disposición que en su día me mostró Agustín del Valle Gayagorri, con sus aportaciones y con su visión. Además, agradezco su labor docente, para mi única, con una visión personal e inigualable del mundo del arte, que merece ser reconocida. Muestro mi agradecimiento a la exigencia en ocasiones inexplicable, aunque certera, de Ricardo Cárdenes Cárdenes durante la realización de mi DEA.

Durante su realización, interrumpida y constante a la vez, he recibido un trato eficaz y facilidades constantes por parte de las personas que trabajan en la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, hasta el punto de que la dirección, además, ha adquirido todos los volúmenes propuestos y los documentos indicados

Son muchas las personas de las que he recibido apoyo, oposición o generosidad, y sin las cuales hubiera sido imposible realizar un trabajo de esta clase, entre ellas quiero destacar a las siguientes:

En primer lugar, a mis padres Fermín y María Dolores, por ser un referente, una razón de dignidad y de trabajo constante. También por tener a bien mostrarme la primera luz en Hellín, frente a una fábrica de *jeans* manchegos y al lado de una cárcel, lo que imprime carácter en la manera de ver el mundo.

Agradezco la contribución a esta investigación de todas aquellas personas que me han invitado, acogido y discutido tal o cual versión de estos textos, y muy especialmente y en este orden: Teresa Alonso, Ramón Mateos y Tomás Muñoz.

Amigos que me han brindado sus charlas, alguna demasiado tarde o demasiado dañado por la magia de la noche, pero todas y cada una de ellas siempre han sido fructíferas. Debo nombrar: a Sasa Yagüe, a Paco Fuentes, a Pote, a Javier Núñez-Gascó, a Neus Gil, a Josechu Dávila, a Antonio de la Rosa y Josechu Dávila o demás parroquianos, como Hugo Echarri, que es mi hermano.

Es imposible no nombrar a cuantos me brindan su afecto o me lo brindaron, y de todos ellos deseo destacar a una de las personas que más me han ayudado y más desinteresadamente lo han hecho, además de mostrarme su amistad, una persona sin la cual quizás las cosas serían muy diferentes y mucho peores en mi vida: es Teresa Alonso, personaje único que nos abandonó y no ha vuelto, dejando un hueco que nadie ya podrá ocupar, el del afecto, la constancia y el conocimiento llenos de humor y extravagancia. Sirvan estas líneas de agradecimiento, el cual traslado a su hijo Juan, a su amiga Totoya y a los perros Coco y Pipa, beneficiarios de su cariño, como lo fui yo.

Aprovecho para homenajear a Julio Martínez Conde, noble, fotógrafo, dandi y vividor, que se despidió pronto y con chulería. Sirva también este espacio para recordar a Jano, mi hermano, también huidizo, tanto que se fue demasiado joven para demasiadas cosas y dejó una herida aún no cicatrizada, y cuya ausencia supuso el inicio de una vida dedicada al arte. Tengo que recordar a quienes tuvieron el valor de leer y revisar este texto, en especial a Paz Martínez-Ojínaga y a Juan Espejo, por regalarme su conocimiento y dedicación al idioma; Ramón Mateos por sus comentarios y a Tomás Muñoz, que tuvo la paciencia de revisarlo en sus inicios, a Blanca Lleó, que supo marcar direcciones, y a Ana y Pelayo que escucharon tantas veces fragmentos sin pretenderlo. Estos (Ana Espejo y Pelayo Díaz, el hombre que se creía invisible) desde

el amor, se merecen un lugar especial, porque siempre están ahí aunque no los necesite.

Deseo recordar a algunos profesores, de los que destaco a Florencio Galindo, a Alberto Datas, a Juan José Gómez Molina (estos dos últimos se fueron en unos días de calor), a Mercedes Replinger, a José Manuel Gayoso, a Cayetano Portellano, a Pedro Saura (siempre demostró ser un hombre valiente y generoso conmigo), a Matilde Muzquíz (que hemos despedido con dolor y que demostró una gran confianza en mí) y a Aurora Polanco. Es necesario recordarlos, pues todos ellos atesoran gran profesionalidad, y están dotados del conocimiento y, sobre todo, porque son personas que saben estimular al alumno, estímulo que en mi caso permanece en mí aún hoy. Es necesario hacerlo en estos tiempos en que la Universidad está amenazada desde dentro y desde fuera. Un lugar imprescindible, un enfermo terminal que no muere.

Y, como no podía ser de otro modo, es esencial recordar a Manuel Barbero Richart, que tomó esta tesis en sus manos. Quiero destacar especialmente su apoyo desinteresado desde el primer momento y su colaboración en llevarla a buen fin.

“La historia es historia de pensamiento y sus acontecimientos carecen de ningún sentido si no son interpretados y reactualizados”⁴⁷



AAA

-

> “Constituye la sustancia fonética de un grito humano muy común y algunos antropólogos lo han considerado el *primeval scream* (grito primigenio). Por ello, en los cómics, una secuencia de esta letra en mayúsculas suele designar un grito humano desgarrador. El creciente tamaño de las letras puede sugerir una mayor intensidad o dramatismo de la emisión.”¹

abandono

-

> El abandono implica también el de la propia actividad artística.

> La provocación como vanagloria extrema, el silencio prometido, el vaciado de la palabra.

> Hay una clase de abandono que se refiere a la idea de dejarse caer como descenso hacia algún lugar del espíritu.

> Renuncia, desistimiento, deserción, dejadez, descuido, negligencia, confiarse, desamparo, descuidado.²

absorber

-

> Es la velocidad -y es muy alta- a la que la sociedad asume: dando el paso de la ortodoxia, haciendo del estilo parodia y de la originalidad un manual.

> Lo que es salto al vacío, dos décadas mas tarde es convención.

> El acto de asumir, un acto de inteligencia y de evolución.

> El mundo se revela y rebela en este actuar que no ofrece la debida obediencia.

abstracción

-

> Desfiguración.³

> Robert Smithson comprendió que el problema no era sólo acercar y, en el límite, mezclar dos realidades (hoy profundamente divorciadas). Había que ir más allá y subvertir el fundamento de ese drástico divorcio entre el lugar y su medida. En su obra *No lugar* (1970) trataba de mostrar que la abstracción no es, como solemos pensar, algo absoluto, autosuficiente, sin origen, sino algo marcado originariamente por la pérdida de su lugar.

> “Disuasión de las morfologías gestálticas consensuales. Temática geométrica. Representación plástica que para algunos críticos desforma la realidad, mientras que para otros, la ensancha.”⁴

1- GASCA, Luis y GUBERN, Román. 2008. *Diccionario de onomatopéyas del cómic*. Madrid. Cátedra, p. 13.

2- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 9.

3- VIRILO. PaulPaul Virilio; LOTRINGER. Sylvère. 2005. *The accident of art*. Semiotext. Columbia University Nueva York, p. 70.

4- PIGNOLI. Giorgio; ROSENBERG. Lucio; ALTMANN. Kenneth. 2003. *Diccionario de estética*. Buenos Aires. Quadrata, p. 9.

5- VIRILO. PaulPaul Virilio; LOTRINGER. Sylvère. 2005. *The accident of art*. Semiotext. Columbia University Nueva York, p. 17.

6- BERGSON. Henry. 1939. *La risa*. Buenos Aires. Editorial Losada, p. 137.

abstracto

-

> El arte abstracto no es abstracto; es un arte de retirada.⁵

absorbido

-

> Un artista puede ser absorbido como alimento sustancial o regurgitado por su contexto.

> Toda absorción implica manipulación.

> Absorber significa ganar peso.

absurdo

-

> Aplicado al observador, al público, consiste en ver delante de uno mismo lo que se piensa, en lugar de pensar en lo que se ve.⁶

> Es inexplicable o inconcebible ahora pero -y en ocasiones por gracia del arte- mañana no lo es. Cuando



no equivale a lo que creemos que debiera. Es un terreno movedizo que no tiene lógica, como la idea que la palabra *absurdo* designa.

aburrido

-

> John Baldessari, en uno de sus cuadros fechados en 1971, escribe: “No haré más arte aburrido”. Pareció una contestación a esa idea de que los artistas solo quieren no ser entendidos, y que eso mismo es producto de la conspiración.

aburrimiento

-

> “Las energías de la nueva revolución provienen del rechazo del aburrimiento y de la insignificancia en que la inmensa mayoría de la gente se ve obligada a vivir”⁷

aburrimiento

-

> “No queremos saber nada de un mundo en el que la garantía de que no moriremos de hambre se paga con el riesgo de morir de aburrimiento”

abyecto

-

> Es una idea perecedera, cambia de un lugar a otro y de un momento a otro, y esto hace que su uso y acotación sean complejos.

> “La abyección con la que quisieron trabajar muchos artistas en los ochenta no era sino una respuesta desde los cuerpos dolientes del sida a la estética de los cuerpos *danone*, luego los jóvenes artistas ingleses quisieron demostrar que era más abyecta la política reaccionaria de la época Thatcher que sus obras, que rozaban los límites de lo insoportable.”⁸

> Un ejemplo de la estética de lo abyecto se encuentra en artistas como Tony Oursler, y no solo en los dibujos, sino también en las vídeo-instalaciones, donde busca un realce de la dimensión caricaturesca. Esto podría inscribirse en la estética de la abyección, que practican, entre otros, sus compatriotas Cindy Sherman o Paul Mac Carthy. En sus últimos proyectos, activa los aspectos más angustiosos de una obra que ya lo era, a lo Samuel Beckett y Bruce Nauman.⁹

acabado

-

> La jurisprudencia actual estima que solo el artista autor está cualificado para declarar como acabada una obra.

> Una obra está acabada cuando en su ejecución los fines quedan resueltos. Pero algunas obras, en principio inacabadas, el tiempo y el cambio de criterio en la percepción resuelven que sus fines artísticos y expresivos quedan logrados.

> Acabar es poner fin, y recuerda a aniquilar.

Algunas obras quedan concluidas precisamente al ser realizadas, una realización que podría ser nociva.

accidente

-

> En sentido filosófico, lo que pertenece a un ser sin estar ligado a su sustancia.

> De carácter fortuito, pero en ocasiones de efectos felices.

> El arte decorativo prolifera en accidentes.

> Término utilizado para definir las marcas aparentemente involuntarias o incontroladas en el soporte y que muchas veces buscan dar a la obra movimiento, violencia o

7- PERNIOLA, Mario. 2007. *Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Traducción: Álvaro García-Ormaechea. Editorial: Acuarela & Machado, p. 123.

8- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. 2008. *El esplendor de la fealdad*. Madrid. Babelia. EL PAÍS. 05.01.08, p. 23.

9- CALVO SERRALLER, Francisco. 2008. *Tony Oursler*. Madrid. Babelia. EL PAÍS. 28.01.08, p. 19.



sensación de vejez y paso del tiempo.

> Es posible apreciarlo en Francis Bacon cuando encontraba en su *pintura arrojada*, a través del instinto, una manera de desarrollar la imagen imprimiéndole crudeza. También usa marcas pintadas que recuerdan a fluidos corporales: sangre, semen, en ocasiones excrementos, y que muestran manchas de superficie que ha tocado realmente el cuerpo. O en Miquel Barceló, cuando expone sus cuadernos a la acción prolongada de las termitas o de cualquier agente orgánico que imprima marcas sobre el papel en un sentido accidentado (pero con conocimiento de sus efectos) para luego partir de la sugerencia que le ofrezcan esos boquetes. Jim Dine usa las marcas fortuitas. En Arnulf Rainer, el accidente es obtenido a partir de la masiva ingestión de drogas para así alcanzar estados fuera de la conciencia que lo empujen a manipular las imágenes fotográficas en un sentido apasionado y, por falta de control, accidentado. Distorsiona la cosa hasta el punto de que pierde su apariencia. La sucesión de accidentes controlados es el *dripping* de Jackson Pollock. Los accidentes son entonces domesticados hasta ofrecer una suerte de ritmos y tramas en el cuadro que, finalmente, nos aleja de lo fortuito, pero que se enmarca en lo intuitivo. Lo podemos comprobar en el expresionismo abstracto o en los trabajos de Luís Gordillo, los famosos DDT (dibujos de teléfono), organizados como una expresión de la mente cuando esta se encuentra ocupada en otras labores como hablar por teléfono.

De esta suerte, practica el automatismo como accidente.

> Según Hobsaw, en las artes plásticas hay una oferta de la catástrofe, en forma de silencio y estatismo que ha experimentado un accidente total. Debemos entenderlo como una salida, no como un final, nada está terminado; es solo para reconocer que hay esperanza.¹⁰

> “Por otro lado, existe una industrialización del olvido

que permanece orquestada en el presente y que hace todo lo necesario para mostrar atención en el accidente.

Los accidentes son usados como una excepción algo que no debería haber ocurrido y que sorprende a todo el mundo.

Una falta es un accidente, un accidente no es incoherencia” el accidente es un método plástico de resultado aparentemente incierto. Provocado o no. Pero en un adiestrado dibujante artista, este resulta previsible para el propio artista, y cómo técnica queda conceptualmente dentro de lo *falso* o mal nombrado.”¹¹

accidente laboral

-

> ¿Existe regulación legal ante el fallo de una obra? ¿A quién se reclama el dinero de la obra o de su producción?

> Si uno se lesiona el codo dibujando, puede pedir la baja laboral en la Seguridad Social. Si está fregando el estudio, no.

acción

-

> Todos acometemos acciones. Todo es una acción. Pensar, mirar, coger un lápiz, todo es una acción, y toda acción habla de nosotros, incluso las no realizadas.

> Un artista de acción es aquel que concentra en el acto toda la importancia de la obra. Y lo hace en diferentes formas.

> Los japoneses la ejecutan como integración del dibujo en la escritura, y ese gesto del artista es herencia de la tradición oriental con el gesto del artista. Utilizan su cuerpo para dibujar, arrastrando los pies.

10- HOBSAW, M. Eric J. 1998. *Behind the times. The decline and fall of the twentieth century avant-garde*. London. Thames and Hudson, p. 67.

11- VIRILO, Paul; LOTRINGER, Sylvère. 2005. *The accident of art*. Columbia University. New York. Semiotext, p. 84.

> Es una afirmación personal, pues cada línea es una firma, una huella de un proceso más emocional que intelectualizado.



> Harold Rosenberg, crítico norteamericano, acuñó el término *action painting* (pintura de acción), para referirse a la técnica gestual y de goteo usada por Jackson Pollock, que consiste en derramar pintura controladamente sobre el soporte y dominada únicamente por el gesto. Un gesto controlado al fin y al cabo.

> Herman Nisch (Viena, 1938) y Otto Muhl (Viena, 1936) la emplean como una decisión premeditada y calculada para dar rienda suelta al desorden y al impulso a través de la autohipnosis y el trance.

> En el caso de Paul Mc Carthy (Nueva York, 1945), es el procedimiento teatral para exponer el desorden o la parodia de este mundo.

> El arte fluxus femenino critica la actitud expresiva de los hombres del expresionismo abstracto y redefine los códigos femeninos de la acción. La obra más emblemática es *Vagina painting*, 1965, de Shigeko Kubota, en la que la artista sujeta un pincel con su vagina y lo utiliza como pincel con el que dibujar y dejar su gesto huella sobre el soporte. El propio cabello fue utilizado en estos rituales corporales por Janine Antoni, en *Loving care*, obra de 1993.

> Un ejemplo del uso del cuerpo como instrumento en toda su extensión lo encontramos en los procesos de aislamiento, ayuno, silencio e incomunicación que utiliza como medio David Nebreda para producir la obra (1995). Los dibujos son realizados con la propia sangre y los excrementos. Realiza dibujos con cuchillas en la piel como soporte, dibujos geométricos para instaurar orden en momentos de máximo desquiciamiento.

> Compañera de la concienciación.

acción (manipulación)

-

> Banksy, en el año 2006, decidió personalizar a su modo el primer disco de Paris Hilton. Se podían encontrar las copias manipuladas en las mejores tiendas del Reino Unido. Cogió 500 cedés de Paris, les cambió la carátula y la música, y los devolvía a las estanterías. En el interior aparece una foto de Paris glamourosa saliendo de un gran coche; en la versión manipulada aparece rodeada de un grupo de indigentes y en el cedé se escucha a un hiphopero que lidera Gnarlz Barkley. ¿Por qué soy famosa?, se lee en una pegatina colocada en la carátula del disco.

aceleración

-

> Modo de provocar accidentes.

acercamiento

-

> El acercamiento a la obra debe ser tranquilo y despojado. Se opina tanto que no te da tiempo a vivir tu propia experiencia y permaneces en el tópico. Lo único que no es tópico es la experiencia personal, la única. Uno frente a la obra, despojado del conocimiento de otros.

> Cecilia Casares y Luz Santos (2008), en torno a la exposición *El Mundo y el Pantalón* de *Inéditos*, de La Casa Encendida (Madrid), comentan: la exposición propone un acercamiento al dibujo como proyecto a través de la obra de John Baldessari, como modo de empleo en la de Christian Bagnat, como pasatiempo en la de Miguel Ángel Rebollo, como documento en la de Esteban Álvarez, como registro -Loreto A.-, como estudio tipológico -Cristina Busto/David Cantera y Pedro Luis Címbraños-, o como herramienta de orden,



con el dibujo de Bárbara Fluxá.

acmeísmo

-

> “Para Mandelstam, el acmeísmo se oponía al futurismo por considerar que este último utilizaba el lenguaje de forma totalmente arbitraria, pues, en la creencia de conseguir nuevos sentidos, el futurismo realizaba llamativas combinaciones formales en las que el sentido racional de las palabras se perdía, subordinándose a los novedosos efectos supeditados a la forma.”¹²

acotar

-

> Poner cotas a un dibujo, plano, levantamiento topográfico, etc.

acontecimiento

-

> La fascinación de mirar el mar es realmente incomprensible, porque allí no ocurre nada. Tal vez es eso lo que hace de los marineros tan buenos contadores de historias.¹³

acromático

-

> Que no se tiñe.

> El hombre ante los momentos esenciales de su vida no se anda con bromas y toma una actitud que podemos interpretar como esencial. Es ese momento en el que aparece la culpa y el sentido profundo del alma o espiritual desemboca en una desaturación del color como duelo o gravedad.

acromatopsia

-

> “Desde que nació, Neil Harbisson ve el mundo en blanco y negro. Es una de aquellas personas, una de cada 33.000,

12- MANDELSTAM. Osip. 2005. *Sobre la naturaleza de la palabra, la aurora del acmeísmo*. Notas. Madrid. Árdora Éxpres. 2005, p. 77.

13- MUÑOZ. Juan; POIN-SOT. Jean Marc. 1987. *Diálogo. Juan Muñoz sculptures de 1985 a 1987. Burdeos*. CAPC Musée d'Art Contemporaine Bourdeaux. p. 14.

14- BOSCO. Roberta. 2010. *El pintor que oye colores*. Tecnología. El País. PRISA. http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2010/05/18/actualidad/1274173263_850215.html (consulta el 18 del Mayo de 2010)

15- CLARKE. Tim; GRAY. Christopher; RADCLIFFE. Charles; NICHOLSON-SMITH. Donald. 1967. Londres. *Internacional Situacionista, Sección inglesa*. Traducción: CORRIENTE. Federico. Pepitas de calabaza ed. 2007. p. 21.

16- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 52.

que padecen acromatopsia, una afección hereditaria e irreversible que le impide ver los colores. Sin embargo, su vida cambió a raíz de su encuentro con el profesor de cibernética Adam Montandon, experto en técnicas para expandir los sentidos a través de la tecnología. Harbisson (Londres, 1982) lo conoció en 2004, cuando cursaba composición musical en Inglaterra, en el Dartington College of Arts. Le contó su problema y Montandon le construyó un ojo cibernético, un *eyeborg*, capaz de convertir los colores en frecuencias sonoras.¹⁴

actividad (cultural)

-
> “Los situacionistas consideran la actividad cultural, desde el punto de vista de la totalidad, como un método de construcción experimental de la vida cotidiana, que puede ser infinitamente desarrollado con la extensión del ocio y la desaparición de la división del trabajo artístico (y en primer lugar y ante todo, con la división del trabajo artístico). El arte puede dejar de ser una interpretación de las sensaciones y, convertirse en una creación inmediata de sensaciones mas evolucionadas. (*Internacional Situationniste, nº1, 1958*).¹⁵

activismo

-
> El activismo artístico resulta de la incorporación de artistas a colectivos críticos, al servicio de los cuales ponen su creatividad. Un ejemplo son los carteles creados por The Art of Change en 1990 para la defensa de los muelles de Londres, tratando de ocupar ese espacio publicitario habitualmente copado por los intereses empresariales. En casos como este, la autonomía, garantía de validez para el arte moderno, desaparece. Pero negar a estos carteles el estatuto artístico mientras no se duda del de los de Jeff Koons –y Cicciolina: *Made in Heaven* (1989)-, por ejemplo, supone una contradicción que solo se explica desde la ideología.¹⁶



activismo (feminista)

-

> El origen del activismo en el arte posee su origen en los colectivos de artistas en Estados Unidos que, a finales de los años setenta, reivindicaban los derechos de las mujeres dentro del contexto del arte.

activista (del arte y la vida)

-

> Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937). En pocos casos puede emplearse con tanto rigor el calificativo de activista del arte y la vida como en su caso. Heredero radical de Beuys, su obra puede definirse como un permanente esfuerzo por borrar las fronteras entre lo que es arte y lo que no lo es. Inasimilable, discreto y riguroso, Valcárcel no ha perdido ocasión para subrayar con su actividad los problemas de la sociedad en que vive. Sus propias palabras son suficientemente expresivas. “el arte no es más que una acción permanente de conciencia y responsabilidad... el arte debe practicarse, a mi modo de ver, sin ni siquiera la pretensión de ser artista -¡porque ya se es artista!-.”

acto

-

> “Eliminando la obra, la operación se afirma en su autonomía como el único aspecto de la autoconciencia artística: lo que cuenta, desde ese momento, no es el producto, sino el *acto* de obrar en su aspecto provisional y su inmediatez.”¹⁷

acto creador

-

> (Mújica, 2008) Con el acto creador volvemos a revivir el evento mas originario y revelador que cada uno de nosotros vivió: el haber nacido, el instante sin sombra ni memoria en que sin estar nos recibimos, el instante creador que al recibirlo nos hizo comenzar a ser.¹⁸

acto (de memoria)

-

“Con ese término intento destacar la noción de que la memoria es activa, y no algo que nos ocurre de forma pasiva. Las personas somos capaces de activar o suprimir, destacar o rechazar recuerdos, nos podemos sumergir en ellos o guardarlos en un lugar marginal. Un acto de memoria es cualquier acto que tenga lugar en esas presencias o ausencias de recuerdos “. ¹⁹

> Algunos recuerdos son desestimados u olvidados como mecanismo frente al sufrimiento, los abandonamos para subsistir. Algunos artistas los muestran, y ese tener que enfrentarnos a lo terrible nos indica situaciones insostenibles.

aculturación

-

> “Cada nuevo sistema de poder encontrará en el arte un lugar privilegiado donde operar una *aculturación*.

Los antropólogos conocen bien los procesos de aculturación, mediante los cuales una cultura coloniza otra mediante un proceso de conversión de la cultura nativa, traduciendo sus ritos y figuras simbólicas y reinterpretando sus signos, lugares, etc., a la luz de un nuevo relato.

De ese modo, lo que para un nativo es un mecanismo de resistencia, al traducir su culto hacia un nuevo dios, para el colonizador es un modo de implantación que instrumentaliza la fuerza devocional de los símbolos nativos para instruir las nuevas costumbres.”²⁰

acumulación

-

> Existen artistas como Turner, con una extraordinaria energía, que guardaba a su muerte 19.000 dibujos y acuarelas.

17- PERNIOLA, Mario. 2007. *Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Traducción: Álvaro García-Ormaechea. Editorial: Acuarela & Machado, p. 42.

18-MÚJICA, Hugo. 2008. *Lo naciente, pensando el acto creador*. Valencia. Pretextos, Valencia.

19-HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. 2008. *Entrevista con Mieke Bal, Experiencia en movimiento*. Madrid. EXIT Book. N°8. p.13.

20-MORAZA, Juan Luís. 2007. *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac. página, 43.



adiestrar

-
- > “Guiar, encaminar, ejercitar, aleccionar, instruir, enseñar, amaestrar.”²¹

administración

-
- > “¿Y qué pensaría Van Gogh de Chuck Close, un pintor que forma parte del consejo de administración del Museo Whitney de Arte Americano? ‘No sorprende’ escribe Langdon Thomas, Jr. ‘que la dirección del museo haya buscado tan agresivamente parte del dinero más ostentoso y más impredecible de la ciudad; como el de Jean-Marie Messier, de Vivendi, que sigue siendo miembro del consejo junto con (Dennis) Kozlowski y Veronique Pittman, segunda esposa de Bob, de AOL Time Warner’. Vivendi y AOL Time Warner se cuentan entre las empresas metidas en los escándalos que han sacudido el mundo capitalista (...) Kozlowski fue acusado de evadir impuestos (...) De Tyco se ha dicho que tiene ‘unos modelos de funcionamiento administrativo claramente mejorables’ (...) en el consejo no hay historiadores del arte ni críticos de arte, y Close es el único artista.”²²

Ad Reinhardt

-
- > Realizó la obra *Abstract Painting* (1962) en óleo sobre lienzo, de 81x81x4 cms. Fue una instalación simultánea en varias galerías de Nueva York con la intención de recordar a Malevich y con ello la idea de intentar expresar, mediante un color, todos los colores, lo que contrasta con la posibilidad de expresar todos los colores mediante un color.

adornar

-
- > Cubrir.
- > “Evolución de la cultura es lo mismo que decir

eliminación del ornamento (...) La ornamentación no era suministrar algo bueno en sí mismo para aquello a lo que complementaba, sino que cubriría lo inaceptable.”²³

afánisis (del arte)

-

> “La búsqueda desesperada (y su fijación acrítica) de los significantes sociales admitidos, como expresión de un profundo deseo de ser amado. Fundirse, por tanto, en la indecisión, en la comunidad, en el deseo de no ser responsable.”²⁴

21-VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 21.

22-KUSPIT, Donald. 2006. *El fin del arte*. Murcia. Akal / Arte Contemporáneo. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz. p. 126.

23- LOOS, Adolf. 1972. *Ornamento y Delito. Programas y manifiestos de la Arquitectura del siglo xx*. Traductor: de COS, Jesús. Gustavo Gili. Barcelona. p. 24-48.

24- MORAZA, Juan Luís. 2007. *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac. p. 85.

25- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 11.

26- ULLÁN, José-Miguel. (entrevista de ROJO, José Andrés). 2008. *No conozco poesía que no tenga una querencia por lo oscuro*. EL PAÍS. Vida y Artes 10.04.08. p. 47.

afasia

-

> Impedimento para reconocer o articular el lenguaje hablado o escrito. Procede del griego: *sin palabras*.

aficionado

-

> “Dado entonces que Rousseau pintaba al óleo, mientras que los aficionados suelen hacerlo a la acuarela, como en la coplilla, o simplemente dibujar con un lápiz o una pluma, como es habitual en los asilos o en las cárceles, había que pensar que fuera un pintor profesional; pero ¿qué podía pensarse en cambio de que Rousseau pintara tan mal?”²⁵

ágape

-

> Amar con fuerza creadora.

agrafismos

-

> “Esos garabatos que voy haciendo cuando las palabras no llegan”. “No tienen pretensión alguna de orden plástico. No tienen nada que ver con las cosas que hacían Artaud, Michaux, Blake.”²⁶



agrupamiento

-
> Se refiere a un proceso mediante el cual, en determinadas circunstancias, el cerebro lucha por detectar formas entre trozos dispersos de colores en el campo de visión y con ello interpretarlas y darles un significado. Esto, que parece muy abstruso, es muy fácil de entender con un ejemplo. Imaginemos que nos encontramos en la selva y que, tras la espesura, en un punto concreto del paisaje, hay escondido un pájaro. Inicialmente no seríamos capaces de verlo, pero quizá un ojo experto, y comparado con la visión de otro paraje, podría distinguir fragmentos de un determinado color o colores tras las hojas. Ante esta visión, el cerebro lucha por encontrar, como en un puzzle, cómo poner juntos todos los fragmentos de color y crear con ellos, basado en el aprendizaje y la experiencia previos, una forma que sea coherente. El cerebro, que posee ese código de *agrupamiento* logra, al final, poner juntas todas las piezas dándoles una forma, aún a pesar de estar dispersas ya que las líneas de ese objeto animal se encuentran interrumpidas constantemente por el follaje. Imaginemos que al final no logra identificar al pájaro. Sin duda, el agrupamiento de los trazos ha dado lugar al ensamblaje de una forma con significado para quien la observa. Ese código tiene su registro en las áreas visuales de la corteza cerebral.

Y desde ellos y tras la construcción completa de una forma de información, pasa al sistema límbico o cerebro emocional, en donde adquiere un significado emocional añadido. En el caso del pájaro, este añadido emocional sería placentero, pues podría significar comida, o simplemente ausencia de peligro.

Lo que a la postre también es placentero. De este modo, el agrupamiento de formas y colores fragmentados, como en el caso que estamos describiendo aquí, termina siendo gratificante y recompensante.²⁷

A.I.R.

-

> Artist in Residence Gallery.

aire

-

> “Elemento constitucional primitivo y primario del cosmos para el filósofo milesio Anaxímenes.”²⁸

aislamiento

-

“Su primera gran performance empezó el 30 de septiembre de 1978 y acabó el 29 de septiembre de 1979. Durante todo ese tiempo, Tehching Hsieh (...) permaneció encerrado y aislado de todo contacto humano, sin libros, ni radio, ni teléfono, ni siquiera una hoja de papel, en una jaula fabricada por él mismo que ahora se expone en el MoMA (...) queda la carta escrita a máquina del notario que dio fe del encierro y sellado de la jaula. Las instantáneas las tomó el amigo que iba cotidianamente a llevarle comida y a retirar sus heces, pero que nunca le dirigió la palabra (...) reconoce que el experimento puso a prueba su capacidad de autocontrol, de «entrar y salir de la nada». Eso es exactamente lo que trasluce en las fotos: una especie de plenitud de la nada.”²⁹

27- MORA. Francisco. 2006. *Elegancia en el cerebro*. Madrid. EL MUNDO. El Cultural, p. 65.

28- PIGNOLI. Giorgio; ROSENBERG. Lucio; ALTMANN. Kenneth. 2003. *Diccionario de estética*. Buenos Aires. Quadrata, p. 10.

29- HSIEH. Tehching; GRAU. Anna. 2009. *El aislamiento es mi veneno*. ABC, p. 30.

albayalde

-

> El albayalde deja sordo a Goya y, a partir de ese momento y como consecuencia, reduce los colores en su obra, convirtiéndose esta en una obra de gama muy reducida, casi acromática. Puede que el aislamiento sonoro afinara la vista y esta eliminara el color por dolor o por rigor.

alma

-

> Lo que no es alma es un cúmulo de sangre y carne.
> En arquitectura, pie derecho de andamio.



> El arte no es para mostrar el alma del artista.³⁰

Altamira

-

> Da nombre al más singular e importante hallazgo prehistórico de estas características, y es el primer dibujo del que tengamos constancia. Se sitúa en las grutas de Altamira (Santander), y aunque la altura del techo no supera los dos metros, las proporciones del hallazgo en 1869 (Pignati, 1981) son enormes. Representa una manada de bisontes de tamaño natural a modo de tempestad de patas y pezuñas, que ocupan una gran extensión. Toda esta expresión de exceso es subrayada a través del carbón negro utilizado como un modo de resaltar grafismos. Altamira ha sido denominada por algunos investigadores *La Capilla Sixtina del Arte Cuaternario*. Se trata de la primera cueva en la que encontraron decoraciones rupestres paleolíticas. La cueva fue localizada de manera fortuita en 1868 por Modesto Cubilla, aparcero de Marcelino Sanz de Sautuola, a quien comunicó el hallazgo. Durante el transcurso de una exploración realizada por Sautuola en 1879, la hija del famoso estudioso, vio por primera vez los bisontes representados en la *Sala de Policromos*. Al año siguiente, Sautuola publicó los *breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*, donde exponía los argumentos para demostrar que se encontraba ante pinturas prehistóricas. No fue hasta 1902 cuando por fin se reconoció la cronología prehistórica de las pinturas de Altamira. Junto al vestíbulo de la cueva, muy cerca de la entrada, se abre la *Sala de los Policromos*, donde se encuentra uno de los paneles más bellos del arte pleistocénico. En el techo de esta sala se concentran, en aparente desorden, figuras de animales ejecutadas en diferentes épocas, y en las que se han empleado múltiples técnicas. Las primeras figuras representadas en este techo parecen ser las pinturas rojas, sobre las cuales se fueron añadiendo posteriormente varias pinturas negras, los policromos y, por último, algunas figuras negras.

El animal más representado en este techo, el bisonte (TECH03), aparece rodeado de otras figuras como la cierva y el caballo. Además, aparecen también figuras de antropomorfos y signos. El resto de la cueva está formada por otras nueve galerías o salas. En las galerías centrales de Altamira, se han documentado bisontes pintados en negro o grabados, cabras, uros, caballos, ciervos ciervas... además de las figuras de animales, merecen especial atención los signos rectangulares, cónicos, claviformes, escaleriformes, manos en negativo y *macarroni*, estos últimos consistentes en series de líneas paralelas realizadas por los artistas paleolíticos pasando sus manos por una pared arcillosa, y se trata, posiblemente, de la decoración mas antigua de Altamira.

La galería Terminal es conocida como la *Cola de Caballo*. Se trata de un corredor muy estrecho, de 50 metros de longitud, en cuyas paredes se descubre todo un catálogo de signos, distintos trazos negros y animales grabados o pintados en negro como caballos, cabras, ciervos, bisontes y máscaras, similares a las que aparecen en las cuevas del Castillo y La Garma.

Gracias a que la entrada fue obstruida por un derrumbe al final del *Paleolítico Superior*, se han podido conservar las evidencias parietales y el yacimiento de la cueva de Altamira.³¹

30- REINHARDT. 1991. *Ad. Art as Art, The selected writings of Ad Reinhardt*, University of California. Press, p. 57.

31- PIGNATI. Terisio. 1981. *El Dibujo, de Altamira a Picasso*. Madrid. Ediciones Cátedra.

32- NITOBÉ. Inazo. 2006. *El Bushido*, traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona. P. 101.

alterar

-

> “No alterar el placer o la serenidad de otro con expresiones de nuestra propia tristeza o dolor.”³²

> Cambiar el orden de algo con intención.

alteridad

-

> El termino *alteridad* se aplica al descubrimiento que el yo hace del *otro*, lo que hace surgir una amplia gama



de imágenes del otro, del *nosotros*, así como visiones múltiples del *yo*. Tales imágenes, más allá de las diferencias, coinciden todas en ser representaciones, más o menos inventadas, de personas antes insospechadas, radicalmente diferentes, que viven en mundos distintos dentro del mismo universo.³³

altermodernismo

-
> Según Nicolás Bourriaud, es el movimiento definitorio de los nuevos acontecimientos marcados por la migración. Las avanzadillas artísticas, que se ocupan de un estilo de vida con nuevas formas de comunicación (que han revolucionado la sociedad de forma imprevisible y a una velocidad sin precedentes), el aumento desproporcionado de los viajes y desplazamientos físicos, así como las vertiginosas migraciones culturales, son los tres ejes que han permitido el nacimiento de un nuevo estilo de vida, aún sin describir ni identificar por el sistema. Algunos de los artistas expuestos bajo esta denominación en la Tate de Londres son Nathaniel Mellors, Katie Paterson, Olivia Plender, Seth Price, Marcus Coates, Subodh Gupta, Franz Ackermann, Tacita Dean, Mike Nelson o Bob y Roberta Smith.

amar

-
> En *Los amores difíciles* (1949-1967), Italo Calvino escribió: Un hombre pasa horas sentado en el tren nocturno que le lleva hasta su amada solo para averiguar, tras abrazarla, que la verdadera noche de amor la ha pasado escuchando el traqueteo del tren y esperando verla, y no una vez producido el encuentro.

amistad

-
> “Y aquel príncipe que se ha apoyado enteramente en sus promesas, encontrándose desnudo y desprovisto de otros preparativos, se hunde: porque las amistades se

adquieren a costa de recompensas y no con grandeza y nobleza de ánimo, se compran, pero no se tienen, y en los momentos de necesidad no se puede disponer de ellas. Además, los hombres vacilan menos en hacer daño a quien se hace amar que a quien se hace temer, pues el amor emana de una vinculación basada en la obligación, la cual (por la maldad humana) queda rota siempre que la propia utilidad da motivo para ello, mientras que el temor emana del miedo al castigo, el cual jamás te abandona.”³⁴

analizar

-

> Un exceso de explicación por parte de un profesor fue el detonante que llevó a Jaume Plensa a abandonar sus estudios de arte en Barcelona y trasladarse, en 1984, a un atelier en Bethanien, Berlín, optando por la autogestión y la vía autodidacta. “Fue un profesor de Historia del Arte que intentaba analizar una naturaleza muerta maravillosa de Cézanne”, recuerda. “Yo no podía entender como estaba destruyendo aquella obra.” Bachelard (1884-1962) decía que intentar analizar una obra de arte es una forma de aniquilarla, y yo estoy de acuerdo. A veces es solo miedo a dejarse llevar por la emoción. Las ideas son emocionantes, y el cerebro es un lugar maravilloso para la emoción. No hay que confundir el cerebro con lo cerebral. El cerebro es el lugar más salvaje de nuestro cuerpo, el más fuera de control. Entonces, dejémosle que actúe.”³⁵

33- LEVINAS. Emma-nuel. 1947. *El tiempo y el otro*. Barcelona. Paidós. 1993. traducción L.López Ballesteros.

34- MAQUIAVELO. Nicolás. 1532. *El príncipe*. Alianza Editorial. 1981. Traducido por Miguel Ángel Granada, p. 116.

35- GUIMON. Pablo. 2008. *Entrevista a Jaume Plensa*. El País. Babelia, p. 5.

analogía

-

> Centrarse en los parecidos y obviar las diferencias.

anartista

-

> Para entrever el pensamiento de alguien como Marcel Duchamp, artista y anartista francés y americano del s. XX, hay que tener en cuenta, por una parte, tanto el conjunto de lo escrito (notas, cartas, etcétera.) como el conjunto de su obra pictórica y, por otra parte, las cuestiones teóricas



tal como han sido recibidas, planteadas y debatidas *a partir de esos conjuntos*.³⁶

andrógino

-

> Platón (siglos V-IV a. C.) en *El banquete*, 189d-191b :

“En primer lugar, tres eran los sexos de las personas, no dos, como ahora, masculino y femenino, sino que había, además un tercero que participaba de estos dos (...) El andrógino, en efecto, era entonces una sola cosa en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y lo femenino (...) la forma de cada persona era redonda en su totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo. Tenía cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular.”³⁷

anestesia (contra la)

-

> “Pensemos, no obstante, que desde 1956 un joven pintor holandés, afiliado hasta entonces al grupo CoBrA, abandona de pronto los principios de la abstracción libre y sucia del grupo para empezar a trabajar en un gran proyecto que lo mantendrá ocupado casi veinte años. Constant Nieuwenhuys inicia *New Babilon*, en la que será la última expresión global de un pensamiento utópico.

Si el plan Marshall aporta ayuda a la reconstrucción de una Europa devastada por la Segunda Gran Guerra, Constant, así como los miembros de la Internacional Letrista y, seguidamente, la Internacional Situacionista, capitaneada por Guy Debord, proponen otra revolución, esta vez contra la banalidad, el consumismo, el urbanismo moderno y la ausencia de pasión que la abundancia de objetos y de información instaure en la sociedad europea. El término ‘arte pop’³⁸ será acuñado pocos años después, y compartirá con el espíritu de rebelión situacionista el rechazo a la anestesia que el exceso provoca en el individuo, los convencionalismos y la reducción de las

ideas al mínimo común denominador, exagerando su humor ácido. (...) Constant no diseña una nueva ciudad, sino que construye maquetas y dibuja escenarios que han de ayudar a imaginar cómo podría ser una vida en común diferente.”³⁹

anestesia (sin)

-

> Gina Pane, en 1971, realiza la pieza *Escalada sin anestesia* (una escalera con clavos por la que transitaba sin protección).

36- DUCHAMP, Marcel. 1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 11.

37- ECO, Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Italia. Random House Mondadori. Barcelona. Traducción de Maria Pons Irazábal, p. 108.

38- El artista Richard Hamilton y el crítico Lawrence Alloway utilizan el término por primera vez en 1958.

39- FAUS, Cláudia. 2009. *Tiempo como materia*. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, p. 7.

40- FERNÁNDEZ GALIANO, Luís. 2005. *Planes torcidos*. Madrid. Arquitectura. Babelia. EL PAÍS. http://elpais.com/diario/2005/04/16/babelia/1113606376_850215.html (consulta 16 de Abril de 2005)

> Michel Journiac se exhibe en crucifixión con agujas hipodérmicas, Franklin Aalders se pega desnudo con cola a un puente de Ámsterdam mientras subía o bajaba, Valerie Export mascaba cuchillas de afeitar, Sterlac se cuelga con ganchos de carnicería. Todos lo hacen sin anestesia y ante un mundo que denuncia y que los observa anestesiados.

ángulo recto

-

> Le Corbusier escribió un poema al ángulo recto, y no resulta ocioso resaltar que la neutralidad anónima de la regularidad cartesiana es del todo compatible con la belleza lírica, aunque algunos piensen que la magia del arte reside solo en la espontaneidad inesperada del gesto.⁴⁰

angustias

-

> Marc Augé decía que la condición humana del individuo comporta, en todo momento de la existencia, tres grandes angustias o interrogaciones que traducen tensiones universales, “la tensión entre la colectividad y el individuo, la tensión entre el interior y el exterior y la



tensión entre el pasado y el presente.”⁴¹

ánimo

-

> En torno a 1840, Gustave Courbet (1819-1877) realiza dibujos con carboncillo o lápiz de un tamaño suficiente como para considerarlos obra definitiva, pues no eran usuales en él los dibujos preparatorios, ni siquiera en las obras más complicadas. Son dibujos que reivindican el claroscuro de Hamenszoon van Rijn Rembrandt (16016-1669).

> En 1854, Courbet declara: “En mi vida he hecho muchos retratos míos a medida que cambiaba mi estado de ánimo. En fin, he escrito mi vida”. Este carboncillo sorprendente ilustra con fuerza este proceder: la búsqueda de un hombre que durante toda su vida se interroga sobre su estatus y su experiencia de artista.

> La obra dibujada de Courbet es limitada.⁴²

> Decía Billy Wilder que hacía cine negro cuando estaba de buen humor y comedia cuando se sentía desgraciado. Uno no aborda necesariamente temas oscuros cuando permanece en un estado de igual. Probablemente la gente más triste y desgraciada sean los payasos.

años

-

> Recuerdo de algo que cumple años.

> Los años son una forma de mantener superficialmente informados, a un pueblo que por razones únicamente de mercado dándoselo como consumo. Les dan a consumir una historia que no comprenden, porque ambos términos no son paralelos. Los años no se celebran para no olvidar, sino para ocultar lo que se desconoce y la incapacidad de crear.

ano

-

> Frontera.

anomia

-

> “Una de las principales características de la sociedad contemporánea es el creciente aislamiento del individuo (...) la ausencia de normas, típica de anomia, es decir la falta de normas del ‘superego’ por las que el individuo puede guiarse y juzgar su conducta y en la que pueda encontrar significado y valor así como medir su propio valor y darse a sí mismo significado (...) La anomia infecta el arte y lo hace efímero hasta el punto de que pierde cualquier pretensión de ser eterno. Lo eterno ya no es la norma por la que el arte se mide a sí mismo.”⁴³

antagónico

-

> Del griego emulación. Contrariedad, oposición, especialmente en doctrina y opiniones.

> Existen dos territorios culturales antagónicos en el arte contemporáneo: el minimal que es frío, geométrico, lógico, aséptico, y el barroco que es exceso, inestabilidad, metamorfosis, caos, laberinto, fragmento, complejidad y dispersión. Citados por José Luís Brea, y como artistas incluidos en este paradigma encuentra a Juan Muñoz y a José Maldonado.

41- AUGÉ. Marc. 2002. *Culture et déplacement*. París. Ed. Université de tous les savoirs, Odile Jacob, p. 60.

42- www.musee-orsay.fr (consulta 25 de Noviembre de 2004)

43- HUELSENBECK. Richard. 1974. *The Agony of the Artist, Memories of Dada Drummer*. Nueva York. Viking. Traducción del autor, p. 177.

antecedente

-

> Anterior, precedente.

> “Antecedente es lo que está sucedido o existido antes; precedente lo que está colocado o ha existido inmediatamente antes de lo actual ‘(M)’. Tratándose de cosas fijas sin idea de sucesión temporal o de orden, se usa anterior, y no antecedente ni precedente, p. Ej. Cuando hablamos de la parte anterior de un edificio.”



m. Dato, noticia, referencia, informe; precedente es un caso anterior que sirve para juzgar o decidir otros posteriores más o menos parecidos.”⁴⁴

anticuadros

-

> “Los anticuadros de Michèle Bernstein, (...) retoman el género de la pintura de batallas sólo para trastocar la intención conmemorativa, en el sentido de transformar las derrotas históricas de la revolución en victorias.”⁴⁵

anti formalismo

-

> “La estética de Tatarkiewicz es de tipo histórico, filosófica, analítica y no-normativa, liberal, pluralista, anti formalista y rechaza soluciones extremas.”⁴⁶

antilente

-

> Los pintores buscaron fuera de Europa nuevas maneras de ver y descubrieron Japón (por medio del grabado) y, por lo tanto, China, la fuente original, y conocieron maneras de mirar antilente. La historia a partir de entonces es clara.⁴⁷

antipatía

-

> Punto alejado de la simpatía.

> Comienzo.

antropofagia

-

> “En el mundo contemporáneo, la antropofagia posee una absoluta actualidad en la medida en que describe esencialmente una actitud y una sensibilidad artísticas que se dirigen hacia lo interdisciplinar, a la integración de lo heteróclito y diverso, a la integración del proceso creativo como elemento fundamental de la obra, pero

44- VARIOS AUTORES.
1980. *Diccionario de
sinónimos y antónimos*.
Bibliograf. Barcelona,
p. 43.

45- PERNIOLA. Mario.
2007. Los situacionistas,
Historia crítica de la
última vanguardia del
siglo XX. Traducción:
Álvaro García-Ormae-
chea. Editorial: Acurela
& Machado, p. 51-52.

46- TATARKIEWITCZ.
Wladyslaw. 1986. *Histo-
ria de seis ideas*. Madrid.
traducción Francisco Ro-
dríguez Martín. Editorial
TECNOS. (Del prólogo
de Bohdan Dziemidok),
p. 23.

47- HOCKNEY. David.
2001. *El conocimiento
secreto*. Madrid. Destino,
p. 230.

48- B.OLMO. Santiago.
2008. (*A propósito de la
obra de Antoni Socías*)
Antropofagia y proceso.
*Historias de canibali-
smos y de cómo devorarse
a sí mismo*. Del texto
para el catálogo de la
representación española
en la XXIV Bienal de Sao
Paulo.

49- BASUALDO. Carlos.
2008. *Sobre tropicália*.
Cabildo de Gran Canaria.
Atlántica nº 45. Centro
Atlántico de Arte Moder-
no, p. 12.

50- POSTMAN. Neil.
1981. *Divertirse hasta
morir, el discurso público
en la era del show
business*. Nueva York.
Tempestad. 2001. Tra-
ducción Enrique Odell,
p. 109.

que sobre todo, adquiere un relieve especial con relación al multiculturalismo como fenómeno contemporáneo.

No solo constituye un precedente que, además, está ligado a la literatura, a la poesía y a dimensiones antropológicas, filosóficas, sociales y musicales. La metáfora de la antropofagia permite y abre una lectura más amplia y profunda del multiculturalismo, quebrando algunas de las escalas de valores eurocéntricas implícitas en las formulaciones teóricas más canónicas, situando los aspectos reivindicativos de esta corriente en un plano más decididamente lúdico y festivo, recuperando el elemento, esencial, del placer sensual de 'devorar'.⁴⁸

> Cuando en un contexto en el que la historia y el progreso no pueden fluir porque cuenta con exceso de condicionantes, "la auténtica historia solo surgirá de la devoración total de la estructura", "la antropofagia sería la defensa de que disponemos contra el dominio extranjero y la principal arma creativa."⁴⁹

anticomunicación

-

> "La hora de las noticias de Mac Neil-Leher (...) la idea es mantener todo breve, no forzar la atención de nadie, sino que se proporcione, en su lugar, una estimulación constante mediante la variedad, lo novedoso, la acción y el movimiento. Se requiere que el espectador no preste atención a concepto alguno, a ningún personaje ni a ningún problema, por más de unos segundos a la vez (...) se ha de evitar la complejidad, los matices no son necesarios, las calificaciones estorban la simplicidad del mensaje, el estímulo visual es un sustituto del pensamiento, y la precisión verbal es un anacronismo."⁵⁰

antisubjetivismo

-

> En un estudio del dibujo se contradice a si mismo, pero su eficiencia es absoluta porque parte del conocimiento de sus limitaciones.



antivisión

-

> Una denigración y descrédito de la visión como sentido privilegiado de la modernidad, una crisis en el ocultarcentrismo cartesiano.⁵¹

anunciación

-

> “Lo pudoroso, lo incompleto, lo fragmentario, el don de brindarnos notas para la definición de algo que nunca acaba de ser dicho, definen (en parte) la literatura que llamamos mayor, de manera explícita en Heráclito, en Pascal, en Kafka, en Borges, de manera explícita en otros. ‘¡haré tales cosas!’ jura el rey Lear. ‘Aún no sé que cosas ¡pero serán los terrores de esta tierra!’”. La amenaza basta. La cubierta del libro muestra a Steiner sentado frente a su máquina de escribir, los ojos fijos en una hoja de papel en blanco. La imagen ilustra el sentimiento del lector al llegar a la última página: estos libros anunciados existen en el acto de concebirlos, en el momento que precede a la creación.

Poco importa que ese momento no llegue nunca; han sido leídos por nosotros y pertenecen ahora a la biblioteca de nuestra memoria. Que no hayan sido escritos es un descuido sin importancia, un exceso de modestia que podemos perdonar en una empresa intelectual tan ambiciosa...”⁵²

aparecer

-

> Bresson considera que tenemos la responsabilidad de hacer aparecer lo que sin nosotros quizá no se vería jamás.⁵³

apariencia

-

> Tras la apariencia de una obra se encuentra una verdad (no una certeza). Tras la apariencia de la televisión, de la prensa, de los *media*, surge otra apariencia.

aphánisis

-

> “Hay una brecha que separará eternamente el núcleo fantasmático del ser del sujeto de las formas más ‘superficiales’ de sus identificaciones simbólicas y/o imaginarias -no me es nunca posible el asumir totalmente (en el sentido de integración simbólica) el núcleo fantasmático de mi ser: cuando me lo acerco demasiado, lo que ocurre es la aphánisis del sujeto: el sujeto pierde su consistencia simbólica, se desintegra. Y, quizás, la actualización forzada en la sociedad real misma del núcleo fantasmático de mi ser es la por y más humillante (...) forma de violencia, una violencia que mina la base misma de mi identidad (mi ‘imagen de mí mismo’).”⁵⁴

aporía

-

> Irresoluble, no incierto, aventura semiótica. En el arte es la aventura objeto-lenguaje.

aporía (heredada)

-

> “El problema queda planteado, pero su resolución aún no se ha alcanzado cuando, llegados los años ochenta, Parker y Pollock se pregunten si ciertas artes son menores porque las mujeres se dedican a ellas o si las mujeres se dedican a ellas porque son artes menores. Esta es solo una de las aporías heredadas de la década de los setenta y en las que el feminismo contemporáneo se ve atrapado; aporías no obstante, extremadamente saludables (Diego, en Bozal, 1996:358).”⁵⁵

apreciar

-

> “Para apreciar una sonata o sinfonía de Beethoven, no basta con descomponerla en sus motivos y contramotivos, ni con examinar la sucesión de tonos y de los modos, es preciso, también, abandonarse al encanto de la cosa oída, dejar penetrar los sonidos, encadenados por el genio del

51- JAY, Martin. 1994. *Downcast Eyes. The Denigration o Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley. Universidad California Press.

52- MANGUEL, Alberto. 2008. *Sobre los libros que nunca he escrito*. George Steiner. Madrid. Babelia. El PAÍS. 28 de Junio de 2008, p. 10.

53- BRESSON, Robert. 1975. *Notas sobre el Cinematógrafo*, Madrid, Ardora, 1997. Traducción de Daniel Aragón.

54- ZIZEK, Slavoj. 1999. *El acoso de las fantasías*. México, Editorial Siglo XXI, p. 197.

55- CARRO FERNÁNDEZ, Susana. 2010. *Mujeres de ojos rojos, Del arte feminista al arte femenino*. TREA. p. 148.



músico, en el alma, para en ella operar su seducción.”⁵⁶

aprender

-

> En el hecho de ir al museo a ver lo que uno ya conoce o ir a un museo a descubrir lo que desconoce existe la misma diferencia que entre espectáculo y aprendizaje.

> Acercarse al arte exige esfuerzo, de otro modo es inútil. Uno no puede tratar de disfrutar, opinar o pensar sobre un libro sin saber leer.

aprender (pensar)

-

> Aprender sin pensar es inútil.

> Pensar sin aprender es peligroso.⁵⁷

aprender (del dibujo)

-

> “El dibujo es lo logrado, porque su sentido es la instantaneidad de una percepción, pero también lo contrario de lo muy logrado. (...) El dibujo es atención y ternura. El dibujo es la incertidumbre de una línea que avanza descubriendo, que parece ir por delante de la mano y del pensamiento. Escuchamos el roce del lápiz sobre el papel, sobre todo cuando el carboncillo persigue un claroscuro, la sugerencia de un volumen. Es una mezcla muy rara de indecisión y certeza: encuentra el único camino posible yendo como a tientas y haciendo como que no sabe a dónde va. (...) líneas de tinta, manchas desleídas: como la acuarela, el dibujo incluye el azar en el vuelo de su desenvoltura: pinceladas y manchas de tinta y de aguada se convierten sobre la hoja de papel (...) el dibujo nos enseña a aparecer y desaparecer sin ruido y a brillar por su ausencia. A terminar de improviso, como se detiene una línea, como queda sonando una última nota.”⁵⁸

aprendizaje

-

> Miguel Fisac comenta: “A mí siempre me han interesado la pintura y el dibujo. Sin embargo el hecho de que me costara muchísimo trabajo aprobar dibujo en la carrera me proporcionó mucha práctica y aprender a dibujar.”⁵⁹

apropiacionismo

-

> Tomar como propio.

> A partir de 1985 todo era reproducido, el mundo se veía a través de reproducciones y estas reproducciones, al pertenecer a lo cotidiano, se insertan como modelo en la obra. Robert Longo (Nueva York, 1953), en sus dibujos cercanos al apropiacionismo, descontextualiza imágenes del cine o de la fotografía.

Podemos comprobarlo en su obra mas conocida *Men in the cities*.

> En esta estela de la apropiación, se encuentran, entre otros artistas, Ashley Bickerton.

aptitud

-

> “Desde tiempos antiguos se ha pensado que la aptitud es una variedad de la belleza, es decir, la aptitud de las cosas respecto a la tarea que se supone que tienen que cumplir, el fin al que sirven.”⁶⁰

apunte

-

> Que apunta algo que dirige la mirada a un objeto pertinente, en exclusiva.⁶¹

arañazo

-

> Memoria.

56- VALÉRY. Paul. 1920. *El cementerio marino*. Versión y traducción Jorge Guillén. Alianza Editorial. 1967, p. 94.

57- Atribuido a Confucio.

58- MUÑOZ MOLINA. Antonio. 2007. *Lecciones de dibujo*. EL PAÍS. Babelia. 22 de Diciembre de 2007, p. 14.

59- VIDAL. Carlos. 1997. *Apuntes sobre el arte de hoy*. Madrid. LAPIZ. número 135, año XVI, p. 70 y 71.

60- TATARKIEWITCZ. Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Madrid. traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. (Del prólogo de Bohdan Dziemidok), p. 191.

61- GÓMEZ MOLINA. J.J. 2005. Los nombres del dibujo. España. Cátedra.



> Me-moría.

arcaico

-

> “*Arcaico* significa próximo al *arkhé*, es decir, al origen.”⁶²

archivo

-

> Un mundo en plena transformación hace necesaria la idea del archivo como muestra de las grandes contradicciones del ser humano a la hora de rebuscar respuestas y como medio para conocer y conocerse un poco mejor.

> Es un método posible de debate y de búsqueda de libertad, de ahí su implicación política.

> Instrumento para la articulación de discursos contrahegemónicos o no.

archivo (japonés)

-

> La página de *National Archives of Japan* muestra documentos digitalizados con buena resolución en sus fotos. Entre los documentos que aparecen, destacan los mapas, los dibujos y los carteles.⁶³

arma (metafísica)

-

> El mando árabe debía preocuparse pocas veces por lo que hicieran sus hombres, pero muchas por lo que pensarán, siendo la diatética para él más de la mitad del mando. En Europa esta cuestión se dejaba un poco de lado y se confiaba a hombres externos al cuerpo general, pero el ejército árabe era físicamente tan débil que no podía permitirse que el arma metafísica se oxidara en un rincón. Había ganado una provincia cuando los civiles en ella habían aprendido a morir por el ideal de la libertad: la presencia o ausencia del enemigo era un asunto

secundario.

arquitectura

-

> “Lo primero fue el revestimiento (...) buscaba cubrirse. La manta es el detalle arquitectónico mas antiguo.”⁶⁴

> Lao Tse: la arquitectura no es sólo cuatro paredes y un techo, sino, y sobre todo, el aire que estas encierran.

arrepentimiento

-

> Según el diccionario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es la corrección introducida por el dibujante para enmendar defectos durante la ejecución de la obra.

> En sentido moral, es hacer penitencia por el pesar de una falta.

> El remordimiento de una obra que se perfecciona por añadido, sustitución o retirada.

> En la acuarela, el procedimiento rechaza esta posibilidad.

62- FAUS. Cláudia. 2009. *Tiempo como materia*. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, p. 3.

63- ARCHIVO NACIONAL. Gobierno de Japón. Japón. www.digital.archives.go.jp/index_e.html. (consulta 18 de Septiembre de 2010)

64- LOOS. Adolf. 1897-1900. Dicho en el vacío. Colección de Arquitectura. Murcia. 1984, p. 149.

> Algunos artistas lo rechazan como error, y otros basan su obra en él mismo. Por ello los poetas zen jamás se arrepienten en sus *haikai*.

> La repetición de la obra a través del arrepentimiento en una sucesión que puede llevar a la creación de la obra. Es un proceso de trabajo que se considera pregon de la duración limitada y aislada del hombre.

arriba/abajo

-

> Lugares, es un binomio polar, el más importante y conocido de todos los sistemas duales con valores



simbólicos. Debió de arraigar en la psique humana cuando sus más antiguos exponentes aprendían a andar erguidos.

arte

-
- > No hay ciencia sin creatividad. El arte no debe simplificar los problemas, pero sí puede desnudarlos para presentarlos en la crudeza de su esencia.⁶⁵
- > Lo que provoca dolor y bienestar al alma.⁶⁶
- > “El dibujo en arte es dibujo.”⁶⁷
- > Es un sistema de referencias múltiples y complejas, una cultura, una atmósfera teórica. Una obra comporta equilibrios diversos, desde un dominio técnico, pasando por las preguntas, acciones, búsqueda de contemplación... hasta la intención del mismo de participar del público.
- > Tolstoi: el arte es una actividad humana que consiste en esto, en que un hombre consciente, por medio de signos externos, comunica a otros, sentimientos que ha vivido, de modo que estas personas se contagien de esos sentimientos y también experimenten.⁶⁸
- > Manera novedosa de mirar el mundo.
- > Muestra lo inexpresable.
- > “Todo arte relevante se basa en una impresión física en el sujeto. Esta impresión produce ideas, pero le corresponde a cada uno decidir cómo las utiliza.”⁶⁹
- > “Según Weitz, ninguna definición del arte es, después de todo, realmente necesaria, porque podemos tratar perfectamente el tema sin tener una.”⁷⁰

arte (clasificación)

-

> “La antigüedad griega y romana conoció al menos seis clasificaciones de las artes, casi todas ellas con sus variantes:

1) las clasificaciones de los sofistas se basaron en los objetivos de las artes

2) las clasificaciones de Platón y Aristóteles –en la relación que mantenían las artes con la realidad

3) la clasificación de Galeno –en el esfuerzo físico que exigían las artes

5) una de las clasificaciones de Cicerón –en los valores de las artes

6) la clasificación de Plotino –en el grado de espiritualidad.”⁷¹

arte (contemporáneo)

-

> “Lo que llamamos arte contemporáneo existe desde hace poco más de un siglo. Sus precedentes se sitúan en la eclosión de la modernidad estética, durante el siglo XIX. Las distintas oleadas que destruyen el concepto y los objetivos de la tradición pictórica naturalista, la invención y el desarrollo de la fotografía, la popularización del cine y la radio, junto con el primer cataclismo de la conciencia occidental que supone la Primera Gran Guerra, sientan las bases de una concepción del arte, del artista, de sus productos y de los circuitos por los que circulan que, a nuestros ojos, a principios del siglo XXI, resultan fundamentales. (...) nacido como un conjunto de prácticas periféricas a la cultura dominante, el arte -las artes- ha pasado a formar parte esencial de ella, hasta convertirse, en determinados casos, en auténtico instrumento de representación y justificación política, económica o social.”

65- LEBRERO STÄLS.
José. 1990. *Del espacio
fotográfico a la fotografía
del espacio*. Madrid.
LÁPIZ. número 68, p. 73.

66- HANDKE, Peter.
1986. *Historia del lápiz*.
Península idea. Barcelo-
na. 1991.

67- REINHARDT, Ad.
1961. *Art as Art, the se-
lected writings of Ad Re-
inhardt*. Barbara Rosse.
University of California.
Press. p. 65.

68- GÓMEZ MOLINA.
J.J. 2005. Los nombres
del dibujo. España.
Cátedra.

69- MARÍ, Bartomeu. El
PAÍS. 10 de abril 2008,
p. 51.

70- TATARKIEWI-
TCZ. Wladyslaw. 1986.
Historia de seis ideas.
Traducción Francisco
Rodríguez Martín. Edi-
torial TECNOS. Madrid.
(Del prólogo de Bohdan
Dziemidok), p. 62.

71- FAUS, Clàudia. 2009.
Tiempo como materia.
Colección MACBA.
Nuevas incorporaciones.
Museu d'Art Contempo-
rani de Barcelona, p. 5.



> “Una parte importante del arte contemporáneo, escribe Zbigniew Herbert, se declara partidario del caos, gesticula en el vacío o cuenta la historia de su propia alma arrancada (Pollock parece hacer lo primero, Newman lo segundo y Nauman lo tercero.) Los viejos maestros -todos sin excepción- podrían repetir con Racine: ‘Trabajamos para complacer al público’.”⁷²

arte (contextual)

-

> “Aproximación hasta el momento realizada por Paul Ardenne⁷³ (...) una serie de estrategias, prácticas y experiencias artísticas alejadas de la lógica tradicional de la obra de arte (fuera del museo, de la mercancía, del idealismo, de la creación individual...) que, desde finales de los años cincuenta y hasta la actualidad –si bien los orígenes rastrean en el realismo de Courbet-, pretenden acercar lo máximo posible el arte a la realidad bruta, situándose respecto a ella en situación de acción, interacción y participación.”⁷⁴

arte (degenerado)

-

“Todos los totalitarismos políticos del siglo XX sintieron aversión por la vanguardia artística. Las exposiciones de ‘arte degenerado’, promovidas por el nazismo, acaecieron por cierto en una sociedad cuyas clases altas eran enormemente cultivadas, en la que la sensibilidad estética era un valor. Sensibilidad estética y simultáneo desprecio de lo humano, en un grado tal que la cultura occidental quedó herida por esa contradicción. La famosa frase de Adorno ‘Escribir poesía lírica después de Auschwitz es un signo de barbarie’, va más allá de negar la pertinencia de la expresión de sentimientos personales que no sea un lamento.”⁷⁵

arte (de género)

-

> “Una mínima falta de coherencia y rigor en las

72- KUSPIT, Donald.
2006. *El fin del arte*.
Murcia. Akal / Arte
Contemporáneo, trad,
Alfredo Brotons Muñoz,
p. 155.

73- ARDENNE, Paul.
2006. *Un arte contex-
tual*. Murcia. Cendeac.

74- HERNÁNDEZ-NAV-
ARRO, Miguel Ángel.
2006. *Entre la expe-
riencia, lo antvisual y
lo siniestro*. Revista de
Occidente nº 297. Febre-
ro 2006. p.10

75- PARREÑO, José
María. 2006. *Un arte
descontento*. AD HOC.
Ensayo. Murcia, p. 26.

76- PARREÑO, José
María. 2006. *Un arte
descontento*. AD HOC.
Ensayo. Murcia, p. 73.

77- KUSPIT, Donald.
2006. *El fin del arte*.
Murcia. Akal / Arte Con-
temporáneo. Traducción
Alfredo Brotons Muñoz,
p. 12.

78- CARRO FERNÁNDEZ.
Susana. 2010.
*Mujeres de ojos rojos, Del
arte feminista al arte
femenino*. TREA. p. 207.

propuestas produce la sensación de encontrarnos ante algo obsceno. No por la temática abordada, que es el catálogo de imperfecciones de la humanidad, sino por verla convertida en medio para arrancar un último escalofrío de sensibilidad del aficionado al arte, encallecida por tantas audacias formales. La utilización de presupuestos millonarios o de avanzadas tecnologías para ocuparse de los problemas de los que carecen de lo más elemental es un riesgo que conviene medir.”⁷⁶

arte (elevado)

-

> “Emplear el término ‘arte elevado’ hoy en día es sugerir un fenómeno elitista, exclusivo, inaccesible, de índole diferente a la de los fenómenos cotidianos y, como tal, algo que se privilegia a sí mismo y no tiene que ver con la vida cotidiana, la cual ha de sobrevivirle y, si se puede, florecer en él, aparte de que es inherentemente trágica por el simple motivo de que es cotidiana.”⁷⁷

arte (feminista)

-

> El ejercicio de la crítica desvela que la postmodernidad fagocita los productos estéticos del feminismo y pasa así a ignorar las deudas contraídas con este movimiento. Basterecordarque algunas propuestas característicamente postmodernas, como la crítica al discurso histórico, la validación de formas artísticas no vinculadas a la alta cultura o la crítica a la representación fueron introducidas por el arte feminista de los años setenta.⁷⁸

arte (ligero)

-

> Sentimentalista.

arte (marginal)

-

> Se le atribuye al crítico Roger Cardinal la definición del término *arte marginal*, para designar toda la ingente



producción de obras que el *establishment* cultural artístico no consideraba obras de arte. En realidad, el nombre fue una traslación del término *art brut*, que acuñó el artista francés Jean Dubuffet tiempo atrás para hablar originalmente de las obras concebidas por los enfermos psiquiátricos. Roger Cardinal amplía el término a cualquier representación de artistas autodidactas, posean alguna patología psíquica o no.⁷⁹

arte (mentiroso)

-

> “Hay otra posibilidad aún: la de un arte cuidadosamente mentiroso, un arte secreto, que haya abandonado el ARTE a su suerte y circule sin nombre, alterando las expectativas de la vida diaria. Arte de obras, pero no de obras de arte. Arte en estado salvaje, que no sabe su nombre o no quiere decirlo. A la medida de la amistad o de la solidaridad, a la medida de los problemas concretos o las pesadillas y los sueños colectivos. No a la medida de la carrera del artista. Yo diría, *yo tengo* que decir, que este arte no es posible. Para que, así, tal vez exista.”⁸⁰

arte (político)

-

> “Algunos artistas transforman en estatuas monumentales los iconos mediáticos y publicitarios para hacernos tomar conciencia del poder de esos iconos sobre nuestra percepción, otros entierran silenciosamente monumentos invisibles dedicados a los horrores del siglo; los unos se atienen a mostrarnos los ‘sesgos’ de la representación dominante de las identidades subalternas, otros nos proponen afinar nuestra mirada ante imágenes de personajes de identidad flotante o indescifrable; algunos artistas hacen las banderas y las máscaras de los manifestantes que se alzan contra el poder mundializado, otros se introducen bajo identidades falsas en las reuniones de los grandes de este mundo o en sus redes de información y de comunicación; algunos hacen en los museos la demostración de nuevas

máquinas ecológicas, otros colocan en los suburbios en dificultades pequeñas piedras o discretos signos de neón destinados a crear un nuevo entorno, denotando así nuevas obras maestras de un museo, otros llenan las salas de los museos con desechos dejados para sus visitantes; uno paga a trabajadores inmigrantes para que demuestren, cavando sus propias tumbas, la violencia del sistema salarial, otra se hace cajera de supermercado para comprometer al arte en una práctica de restauración de los vínculos sociales.”⁸¹

arte por el arte

-
- > Doctrina igualmente defendida como atacada por el propio Baudelaire.

79- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. 2008. *La oscura vida de un pintor marginal*. Madrid. PRISA. http://www.elpais.com/articulo/portada/oscura/vida/pintor/marginal/elpepusoceph/20080302elpepspor_10/Tes. (consulta 2 de Marzo de 2008)

artefacto

-
- > Implica unos sistemas de significados y los usa para extraerse del sistema en el que tiene una función para disponerse como sistema para pensar su sentido.

arte (público)

-
- > “Hay una frase de Arlene Raven estudiosa de este fenómeno, que es inevitable a la hora de empezar a hablar del nuevo arte público de estas décadas: ‘El arte público no será nunca más un héroe a caballo’.”⁸²

artesano

-
- > William Morris es el otro gran símbolo que debe recordarse aquí. El nuevo arte moderno. Un nuevo arte y una nueva concepción del artista que para Morris debía nacer o renacer a partir del artesanado; es decir, formularse a partir de la elementariedad de las técnicas, de la inmediatez de los valores de uso y de la relación

80- PARREÑO, José María. 2006. *Un arte descontento (del catálogo de la exposición La voladura del Maine, Espacio de Arte Garage Pemasa, Madrid, 1998)*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 16.

81- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*, Ellago Ensayo, trad. Ariel Dìyon, 2010, página, 55.

82- PARREÑO, José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 66.



directa con los materiales inherente al artesanado.⁸³

artificio

-

> “Ahora recuerdo a un estudiante de Bellas Artes (...) teniendo él muy clarito que para sentir frío no había nada mejor que meter la mano en un cubo de hielo; una proposición qué él encontraba modernísima y yo más bien simplona, porque la verdad es que sólo gente así de simple podría encontrar tan complicado el que hablemos de las cosas sin tenerlas delante, o verlas sin poder tocarlas, etc., etc.”⁸⁴

artista

-

> Hace marcas.

> Ser artista no es una profesión.

> Coleccionista de los rastros que deja lo bello.

> Dador en un proceso de afirmación y confirmación.

> Aquel que hace un contenedor (ver contenedor).

> Pone sobre el objeto asuntos internos con la intención de hacerlos externos y colectivos.

> “El artista, al menos antes, era alguien que, con sus manos, daba forma a sus ideas, alguien que poseía una necesidad especial de contar cosas desde un punto de vista y unas estrategias diferentes. El artista es un intermediario.”⁸⁵

> Van Gogh a su hermano Théo: “Maure- decía Vincent- me reprocha por haber dicho: ‘yo soy un artista’, pero no me retracto, porque es evidente que esta palabra lleva implícita la significación de ‘buscar siempre sin encontrar jamás la perfección’. Es precisamente lo

contrario de: 'ya lo sé, ya lo he encontrado'. Esta frase significa, por lo tanto, que yo sepa: 'yo busco, yo persigo, y lo hago con todo mi corazón'."⁸⁶

> "No trates de ser un artista, límitate a hacer tu trabajo, y si el trabajo es verdadero se convertirá en arte."⁸⁷

> Dirá Deleuze (1995) que es quien, habiendo penetrado en la profundidad de la vida y habiendo visto en ella algo demasiado intolerable, surge de ese oscuro abismo con los ojos rojos y, desde esa mirada, traslada a la materia, al pensamiento o al lenguaje sus visiones.

83- SUBIRATS, Eduardo. 2003. *El reino de la belleza*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes. p. 20.

84- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 75.

85- AMPUDIA, Eugenio. 2006. ABCD. n° 770. 4 al 10 de Noviembre de 2006, p. 38.

86- PÉREZ, David. 1995. El límite de lo pronunciable. Lápis n°68, p. 68-75.

87- MICHALS, Duane y VIGANÓ, Enrica. 2001. Enrica. *Duane Michals habla con Enrica Viganó*. La Fábrica y Fundación Telefónica, p. 10.

88- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. 2006. *Entre la experiencia, lo antívisual y lo siniestro*. Revista de Occidente n° 297. Febrero de 2006, p.10.

artista (contextual)

-

> Es un artista que borra la línea que lo separa del público e interactúa, es una *copresencia* con la realidad habitándola, de modo que muestra otras formas de realidad. Participa de sistemas o prácticas que desde los sesenta se hacen más claros pero con menor capacidad de subversión.⁸⁸

artista (de taller)

-

> Artista apegado a la soledad, a la búsqueda de la identidad propia (en lo personal y en lo artístico), incluso a cierto desgarro, a una sincera desnudez interior. Y son características el ascetismo en los lenguajes, en la fuerte presencia de la energía interior y en la tensión. Llevan sus investigaciones desde el ejercicio drástico de la búsqueda interior por saberse solos. Marcados por el rigor y la fidelidad a sus propios principios, el tiempo los ha hecho tranquilos e impasibles.

> Jürgen Klauke y Helena Almeida.

artista (inducto)

-

> "Nadie ha hecho más que ellos por dilucidar la índole y



origen de las inspiración e ir completando así el catálogo de los artistas inspirados, aunque yo –la verdad- hecho de menos a los animales, cuyas facultades artísticas se han empezado a estudiar no hace mucho y aún siguen siendo objeto de acaloradas discusiones y asombrosos experimentos, como el realizado por Watanabe y sus colaboradores con palomas capaces no sólo de distinguir y elegir entre un cuadro de Picasso y otro de Monet, sino también entre otros cuadros suyos no vistos nunca antes por ellas, e incluso entre cuadros cubistas e impresionistas. Faltarían, pues los animales y faltaría además una clase muy especial de médiums que Kandinsky tuvo muy presentes, aunque conoció y utilizó muy pronto el estupendo libro de Besant y Leadbeater sobre *las formas del pensamiento*, aparecido en 1901 y traducido al alemán en 1908. Es en ambos casos una lástima, porque su lista de artistas indoctos, pero animados por lo que él llamaba ‘necesidad interior’, a la manera de un dictado o un mensaje llegado desde lo más profundo del *Espíritu*, incluía a los artistas primitivos y a los artistas populares, indoctos sólo por un clarísimo prejuicio de los doctos, y así mismo a los niños y a los domingueros, entre los que distinguía a los más perseverantes o tozudos, como el ‘aduanero’ Rousseau, de otros sólo ocasionales.”⁸⁹

artista (puro)

-
> El mercado está necesitado de héroes, y los encuentra en los lugares más cercanos. El último ejemplo de hallazgo de un artista de esta clase, del artista espontáneo, sin formación y tras vivir como un desheredado mostrado de nuevo al público como una revelación auténtica es el caso del mejicano Martín Ramírez, pintor mexicano desconcertante, maldito a su pesar, jamás domesticado y pasto de amnesias colectivas. Transcurridos cuarenta años de su muerte, regresa a las portadas que jamás visitó. Fue un mártir involuntario del *crack* del 29 y un *enfermo mental* recluido durante tres décadas. Ahora mostrado en Manhattan y pasto de los coleccionistas.”⁹⁰

artista, (soy un)

-

> “Era el momento culminante de Watergate. Había que hacer algo. ‘Desde octubre hasta aquella primavera (cinco meses en total) me concentré en la idea de la palabra escrita, aplicada a otra cosa. (...) –Imaginaba a los grandes maestros como iconos amenazantes. (...) Desde el *Blanco sobre blanco* de Malevich hasta Duchamp, pasando por todos hasta Jackson Pollock y *Bandera* de Johns. Todos los ejemplos nobles.’ (...) Shafrazi empezó a garabatear frases en los cuadernos. Al fin eligió una de *Finnegans Wake* de Joyce. Era: ‘Mentiras. Todo mentiras.’ Dispuso que se avisara a la Associated Press con tiempo suficiente para que comunicara el acto pero no para avisar al museo, y calculó que esto le daría un margen de tres minutos, que no bastaba para desfigurar todos los cuadros que había pensado. –Tuve que elegir uno-dice-. No importaba que el tema fuera apropiado o no, pero lo era. Era el *Guernica*. (...) ‘Llevé un spray, que en realidad era lo más práctico. Era rojo. Rojo cereza. Había unas cuarenta personas mirando el cuadro y tuve que cruzar el umbral invisible que hay delante. Nunca se cruza. (...) así que escribí: MENTIRAS TODO. Y llegué al final de la pintura. Así que volví al principio. Se trataba de escribir una frase clara, que tuviera sentido. Así que escribí ELIMINAR. (...) Se acercó un guardia y le di el spray-dice- Todo se desarrolló como tomas fijas...aparecieron más guardias (...) cuando salí ya había cuatro o cinco personas limpiándolo. Y bueno, muchos, muchísimos periodistas que querían saber cómo me llamaba y cómo se escribía mi nombre. Les dije: ¡Soy un artista!’”⁹¹

asalto (a Notre-Dame)

-

> “A las once de la mañana del 9 de abril de 1950, cuatro jóvenes –uno de ellos vestido de pies a cabeza de monje dominico entraron en Notre-Dame de París. Era en plena misa de pascua, en la catedral había diez mil personas procedentes de todo el mundo. *El falso dominico*, como lo

89- GONZÁLEZ GARCÍA. Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 58.

90- BALDEÓN. Julio. 2007. *Un desconcertante pintor mexicano muerto hace 40 años encandila a Nueva York*. EL MUNDO. Cultura. 15 de Marzo de 2007, p. 20.

91- HADEN-GUEST. Anthony. 1996. *Al Natural, la verdadera historia del mundo del arte*. Península. 1996, p. 53.



denominó la prensa –Michael Mourre, de veintidós años– aprovechó una pausa que siguió al rezo del credo y subió al altar. Comenzó a leer un sermón escrito por uno de los conspiradores, Serge Berna, de veinticinco años. *Hoy día de pascua del Año Santo (...) acuso a la Iglesia católica universal de haber desviado letalmente nuestra fuerza vital hacia un cielo vacío, acuso a la Iglesia católica de estafa* ” el organista, advertido de que podía tener lugar una irrupción de ese tipo, ahogó las palabras de Mourre justo después de que éste pronunciase las palabras mágicas: *Dios ha muerto*. El resto del discurso jamás llegó a pronunciarse. La guardia suiza de la catedral desenvainó sus sables, acometió a los conspiradores e intentó matarlos.”⁹²

asentamiento

-
> La mayoría de los acontecimientos importantes, y no solo lo material, necesitan de un tiempo de asentamiento para separarse del contexto externo en el que se producen y para comprobar si, por fin, adquieren autonomía respecto de su “inventor” y, por tanto, son capaces de vivir por ellos mismos. En ese proceso también se producen grietas que muestran una velocidad en exceso o una falta de adaptación al entorno (asunto relacionado con la velocidad a la que se cimienta).

asesinar (la filosofía)

-
> “Prohibirse toda palabra que no represente un acto o un objeto muy claro es asesinar la filosofía.”⁹³

asesinato

-
> “En el libro aseguro tener conocimiento de la existencia de sociedades formadas por `curiosos del homicidio, aficionados y *diletanti* de los diversos modos de la matanza y, en una palabra, caprichosos del crimen`. Según el escritor, estos exclusivos clubs recibían los

nombres de Sociedad para el fomento del Asesinato, Club del fuego Infernal, Sociedad para la supresión de la Virtud o Sociedad para el Fomento del Vicio. Todos sus miembros compartían el interés por analizar el asesinato desde el punto de vista estético y, por lo tanto, en relación con el llamado ‘buen gusto’.”⁹⁴

asesinos (dibujados)

-
> “Raymond Pettibon realizó para el disco de Sonic Youth *Goo* (1990). Pettibon tomó una imagen publicada en la prensa donde se veía a Maureen Hindley y su esposo David Smith acudiendo a declarar al juicio por los asesinatos, desviándola por medio de una caricatura en blanco y negro. La ilustración de Pettibon incluía la siguiente leyenda: ‘Le robé el novio a mi hermana. Era todo un torbellino, calor y un fogonazo, En una semana matamos a mis padres y nos pusimos en camino’.”⁹⁵

92- CLARKE, Tim, GRAY, Christopher, RADCLIFFE, Charles y NICHOLSON-SMITH, Donald. 1967. *Internacional Situacionista, sección inglesa*. Inglaterra. Pepitas de calabaza. 2007. Traducción Federico Corriente, p. 120-121.

áspid

-
> Víbora muy venenosa, se puede encontrar en Egipto y en los Pirineos, cerca de las pirámides y no lejos de Altamira.

93- VALÉRY, Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 128.

atlas

-
> Muestra el conocimiento sistemático. Su atención ha cambiado de posición empírica a la historia.

> Construcción de significados.

> *Atlas*, exposición que, presentada en la Whitechapel de Londres, muestra más de 5000 imágenes de los más variados registros. Fotografías, dibujos, pinturas que ha creado el artista a lo largo de más de cuarenta años. *Atlas* nos revela la mente de su autor, Gerhard Richter, que traza los procesos de sus ideas hasta plasmarlas en sus obras.

94- ROCHA, Servando. 2012. *La faccion canibal*. La felguera. Madrid. 2012, p. 143.

95- ROCHA, Servando. 2012. *La faccion canibal*. La felguera. Madrid. 2012, p. 384.



atopía

-

> “Las obras de arte son, pero también se imaginan; se construyen en un futuro indeterminado. Y si bien muchas de las obras de Aballí se rehacen cada vez que se presentan, se rehacen con sus materiales, las condiciones de percepción y de interpretación que siempre van asociadas a ellas (...) consiste en dotar de localización a un trabajo que se basa en gran medida en la atopía del arte, y arrastra consigo la idea de que el arte no tiene un lugar natural donde se origina o acaba decantándose, sino que la obra debe construirse su propio lugar.”⁹⁶

atrabiliario

-

> Término de origen latino que se refiere a la conducta propia del poseído por la bilis negra o melancólico.

> Desde que Hipócrates y Galeno definieron los cuatro humores o líquidos corporales que, según ellos, explicaban el carácter y el temperamento humano, esa tesis fue usada como base por la medicina occidental hasta la Edad Media. Esta creencia reconocía los siguientes humores: sangre (en latín, *sanguinis*), flema (en griego y en latín, *phlegma*), bilis amarilla (en griego, *kholé*) y bilis negra (en griego, *melan kholé* y en latín, *atra bilis*). El sanguíneo es el sujeto que reacciona en forma rápida y enérgica, cuyo humor dominante es la sangre; el flemático es el sujeto tranquilo, que reacciona en forma lenta y cuyo humor dominante son las flemas y otras secreciones mucosas; el colérico es el individuo definido por el predominio de la bilis amarilla o *kholé*; y el melancólico es aquel en el que predomina la bilis negra o *melan kholé*, dado a la tristeza y a la meditación. Vemos pues cómo de estos cuatro humores surgieron cuatro palabras que hasta hoy definen en nuestra lengua temperamentos o estados de ánimo: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico. Una quinta palabra, surgida de la idea de *bilis negra*, es *atrabiliario*, que nació del nombre

latino de ese humor, la *atra bilis*. Atrabiliario debería ser, pues, por su etimología, un sinónimo de melancólico, pero por alguna razón su sentido evolucionó para definir un sujeto destemplado y violento.⁹⁷

aura

> Walter Benjamin, en uno de los textos fundadores del pensamiento moderno, que se refiere a la producción de imágenes y a su ética, define el aura de la obra de arte como su “aquí y ahora”, es decir, “la unicidad de su presencia en el lugar donde se encuentra”, una unicidad fundadora de su autenticidad y de su historia. Explica que, con la reproducción técnica de las imágenes, es esa noción de autenticidad la que se ve turbada, pero no solo en el ámbito del arte: los nuevos modos de producción de la imagen implican asimismo nuevas relaciones de trabajo y una redefinición del sujeto. Tomando el ejemplo del cine como paradigma de estas nuevas relaciones, explica que cada uno de nosotros, entre el gentío de las grandes ciudades, nos encontramos ahora bajo la mirada de la cámara. “La función de los aparatos en la presentación de las películas es análoga a la que desempeña, para el individuo, el conjunto de circunstancias económicas que han aumentado de forma extraordinaria los ámbitos en los que se puede probar”. La visión cinematográfica se convierte en el modelo absoluto de control del capital humano, y modificará considerablemente el ejercicio del poder político. Con la aparición de las cualidades cinematográficas, añade Benjamin, cualquiera puede ser grabado en la calle y encontrar en los medios en desarrollo la posibilidad de hacerse escuchar, y extrae la sorprendente conclusión de que “entre el autor y el público, la diferencia (...) empieza a ser cada vez menos fundamental. Ya solo es funcional y puede variar según las circunstancias”.⁹⁸

96- MARÍ. Bartomeu; CAMERON. Dan; BRES-SON. Robert; RENTON. Andrew; BECKETT. Samuel; PEREC. Georges; WAJCMAN. Gérard. 2006. *0-24 Ignasi Aballí*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Museo de Arte Contemporánea de Serralves, Porto e Ikon Gallery, Birmingham, 2006, página, 14.

97- *Atrabiliario*. 2006. Colombia. <http://decalogoatrabilioso.blogspot.com/2006/01/atrabiliario-y-atrabilioso.html> (consulta 26 de Enero de 2006)

98- BOURRIAUD. Nicolas. 2006. (extractos de) *El radicante*. Madrid. Arte y Parte nº.74 , página, 63.

> “¿Pero, qué es propiamente el aura? Una trama muy particular del espacio y tiempo: irreplicable aparición de



una lejanía, por cerca que esta pueda estar.”⁹⁹

aurora (mal de)

-
> “El surrealismo –la prosa de Bretón especialmente– está lleno de presagios aurorales, planteamientos iniciáticos de un albor o un despertar, el engendramiento de la posibilidad misma. Este *mal de aurora* (canto de *Maldolor, Point du jour* bretoniano) lo que hace es liberar al sujeto prisionero de toda codificación u organización. Su urgencia pone en cuestión cualquier posible referente. Todo surrealista bien podría afirmar aquello que una gran escritora, Clarice Lispector, declaró: ‘no quiero tener la terrible limitación de quien vive solo de lo que es pasible tener sentido. Yo no quiero la verdad inventada’. La aurora es el marco y la temperatura de la aventura existencial:

‘ir delante de lo que acaece’ (Henri Lefebvre), rechazando lo concluido, lo cerrado, lo hecho, lo terminado. ‘¿Deberá ser el despertar la síntesis entre la tesis de la conciencia onírica y la antítesis de la conciencia en la vigilia? Así, el momento del despertar sería idéntico con el ‘ahora del reconocer’, aquel en que las cosas nos ofrecen su rostro verdadero –surrealista–’ (Walter Benjamin).”¹⁰⁰

ausencia

-
> Existe un extraño auge de la ausencia. La Bienal de Sao Paulo del año 2007 consistió en la exhibición de un espacio vacío, sin las esperadas obras de arte. Mientras en otros momentos se utilizaba como método de representación la exageración, hoy el recurso mas habitual consiste en la anulación, en la ausencia de cualquier actitud. Grado cero de ilusión o de proyecto. En cada momento una enfermedad, un suceso y su repetición se convierten en logo de su era. Ahora toca el alzheimer, seña del olvido, seña de esta era. La sensación, actualmente, es la realización de dibujos con calco, con proyector, con ordenador, aun en las posiciones mas continuistas, pero

en las posiciones mas vanguardistas triunfa la obra no tocada por el artista. Comprobamos en estos sucesos cómo tanto en los continuistas, poniendo filtro al contacto directo con la obra, como en los vanguardistas no tocándola, ordenando a otros más virtuosos su realización, la seña formal es la distancia con el objeto. La sensación actual se relaciona con la huera condición del saber, la canalización del sexo, la indiferencia del arte. Pero la ausencia además provoca el estado de falta de compromiso, porque el compromiso se compra, se adquiere, se copia o se paga. El compromiso se utiliza para obtener de él beneficios con bajo coste de implicación. Hoy, el trabajo nos identifica poco más que como productores de dinero para gastarlo. Las posiciones que ha ido tomando el dibujo son posiciones igualmente de ausencia, de no posición clara dentro de los grandes movimientos y si lo hace dentro de los individualismos extremos. Si hoy, en la vanguardia, no encontramos un compromiso importante con el dibujo, sí lo encontramos como mecanismo de desgaste, como lugar, dentro de otros más posibles, de representación, pero sobre todo como técnica. Esta actitud de ausencia de actitud con respecto a una manera de plantear una idea no concuerda con los artistas extremos o los independientes. El artista solitario encuentra en esta técnica la misma soledad que él mismo disfruta, no producida por su uso sino como consecuencia.

99- BENJAMIN. Walter. 1927-1934. *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus 1973. Ed. Suhrkamp Verlag, 1972. Traducción de Jesús Aguirre. Ed. Suhrkamp Verlag, 1972, p. 75.

100- RUIZ DE SAMANIEGO. Alberto. 2013. *Diccionario mínimo del surrealismo. ARTE Y PARTE* nº 107. Madrid. p. 55.

> Juan Muñoz elabora una retórica de la ausencia concretada en fragmentos o elementos laterales de la arquitectura, como en sus dibujos de pasamanos y balcones. En los dibujos de grupo, en las esculturas multitudinarias...lo que no está es lo que está ocurriendo.

> En el psicoanálisis se repite; sin pérdida no hay relato.

autenticidad

-

> “La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que



desde su origen puede transmitirse en ella, desde su duración material hasta su testificación histórica.”¹⁰¹

autobiografía

-

> Autoindulgencia.

> Según la autobiografía manuscrita de De Chirico no se observan en él fuertes influencias recibidas de otros pintores. Como todo gran artista, está preparado para aprovechar a cualquiera y cualquier cosa sin plagiar jamás a nadie; por eso su pintura, del período que sea, se mantiene en una línea clásica y está siempre progresando. Espíritu culto, amante de la filosofía y del razonamiento, naturaleza eminentemente lírica, se presenta hoy como uno de los mas firmes e interesantes pintores italianos.¹⁰²

autonomización (de la exposición)

-

> Tipo de obra que se presenta en el espacio expositivo con intenciones que van más allá de *el argumento* de la propia obra. Pues sus significados tienen que ver más con planteamientos referidos a ese espacio o al conjunto de la obra.

> Royoux: “no hay que mirar tanto la imagen o su contenido (el argumento) cuando la forma en que se cuelga en el espacio de la galería y los parámetros que, según Valentín Valentín, conforman las características teatrales.”¹⁰³

autor

-

> “La noción de *Autor* no es sencilla, sólo lo es *respecto a terceras personas*.”¹⁰⁴

autorreferencial

-

> El arte mantiene esta característica porque muchas de

101- BENJAMIN. Walter. 1927-1934. Discursos interrumpidos I. Ed. Taurus 1973. Ed. Suhrkamp Verlag, 1972. Traducción de Jesús Aguirre. Ed. Suhrkamp Verlag, 1972, p. 75.

102- HERNÁNDEZ VELASCO. Irene. 2007. *Descubren los dibujos de la luna realizados por Galileo*. (Del manuscrito autógrafa que iba a ser utilizado como prefacio de un libro de *Valori Plastici* para editar en 1919. EL MUNDO. <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/03/27/ciencia/1174985174.html?a=6a432a9007343c-c21792fb35d35a-b4ab&t=1175065581> (consulta 28 de Marzo de 2007)

103- BAIGORRI BAL-LARÍN. Laura. 1997. *El vídeo y las vanguardias históricas*. Barcelona. Ediciones Universitat de Barcelona. Colección textos docents. N°95, p. 74.

104- VALÉRY. Paul. 1920. *El cementerio marino*. Versión y traducción Jorge Guillén. Alianza Editorial. 1967, p. 8.

105- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 93 y 94.

106- LIPOVETSKY. Gilles. 1987. *El imperio de lo efímero*. París. Traducido por Felipe Hernández y Carmen López. París. 1987. Anagrama, p. 65.

sus lógicas lo son dentro del contexto del arte, y a través del tiempo se ha generado un contexto de cierta amplitud que permite el diálogo interno, que fuera del mismo no se consideraría autorreferencial.

autorreferencialidad

-
> “En 1981, Sgerrie Levine presenta una serie de fotografías con el título *After Walker Evans* –Evans es uno de los padres de la fotografía norteamericana- serie que consiste en fotografías de las fotografías que Evans tomó durante los años de la Gran Depresión.”¹⁰⁵

autorrepresentación

-
> Un dibujo que habla solo de sí mismo.

autorretrato

-
> Escrutarse.

> La aparición de la autobiografía, del retrato y del autorretrato *realista*, ricos en detalles verdaderos, pone de manifiesto que en los siglos XIV y XV la nueva dignidad que reconoce lo que el hombre tiene de singular se dio incluso en estructuras muy fuertemente codificadas y simbólicas.¹⁰⁶

autoría

-
> “Entre otras cuestiones, porque también buena parte de su filosofía ha terminado siendo premonitoria, precursora de situaciones que, con el paso del tiempo y de las nuevas tecnologías, se nos han hecho cotidianas.

Y nos referimos a conceptos como el *copyright*, o la copia pirata, al trabajo en sí sin darle mayor importancia a la autoría o a los derechos de los presuntos autores. Tras la descarada inteligencia de *General Idea* se refugian



las revoluciones de Fluxus o de Joseph Beuys, o los textos de los pensadores de la época como Mc Luhan, Barthes o Levi Strauss, o los discursos de género”.¹⁰⁷

axioma

-

> Obvio, no necesita representación.

azar

-

> “Casualidad, acaso. El *albur*, la contingencia y la eventualidad son posibilidades casuales en que fiamos el resultado de una empresa que nos parece arriesgada, pero no se estiman como tan inasibles e insospechados como el azar y la casualidad. Al emprender un negocio contamos en cierto modo con la contingencia o eventualidad de pérdidas, y corremos el albur de sufrirlas”¹⁰⁸

azar (el)

-

> “El azar es el signo de entrada en lo desconocido. El propulsor o imantador del deseo. El azar se da en un encuentro, introduce en el mundo lo que hasta entonces no se hallaba, no se daba, y ahora se daba. En un encuentro, precisamente: imprevisto, improbable, inmotivado, inmediato, infalible. Incertidumbre que nunca está garantizada, el azar es la excepción que se ha dado, fuera de toda previsión o promesa. En el afuera mismo de todo tiempo o momento, también.

Pues –soberana sorpresa- resulta de todo indeterminable. Es, por ejemplo, la presencia imposible de cifrar o predecir de Nadja, fuera siempre de toda interpretación, como un fantasma cuya aparición es traída por el azar, y recobrada por él. La relación que el azar de repente traza supera toda unidad de conjunto o de pensamiento. Es su venida, o mejor: su irrupción, la que suspende el tiempo de la continuidad y lo seguro. Él es el intervalo, la interrupción, la suspensión o la apertura entre las diferentes series determinadas de la realidad del mundo.

‘El azar sería la forma en que se manifiesta la necesidad exterior para abrirse camino en el inconsciente humano’ (Breton).”¹⁰⁹

107- REVUELTA, Laura. 2007. *El colectivo General Idea*. Madrid. ABCD Cultural. n° 787, p. 42.

108- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 64.

109- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. 2013. *Diccionario mínimo del surrealismo*. ARTE Y PARTE n° 107. Madrid. p. 55.

B

b

-

> En un lápiz indica la dureza. Abreviatura de *black* (del inglés), negro.

Baldinucci, Filippo

-

> Vivió entre 1624 y 1697. De los más significativos biógrafos y expertos en dibujo florentino del Barroco. Sus trabajos mas importantes son el *Diccionario de artistas*, superior en número de entradas y documentación al de Vasari, además de un meticuloso vocabulario en el que expande el conocimiento del dibujo basándose en la distinción de habilidades que en el dibujo se demuestran, en el estudio del dibujo florentino y en el de sus autores (normalmente no los firmaban), y supone el primer vocabulario de términos artísticos a partir de recopilaciones de datos. El término *estilo* por ejemplo, tiene mas de 80 entradas, y demuestra por primera vez un inusitado interés en la historia del *mal arte*.¹¹⁰

banal

-

> El gesto compulsivo del garabateo sobre un papel, llamado por algunos gesto banal, lo es solo en su intención, no en su significado.

> “Todo arte llega a un punto muerto en la reproducción, y todo lo banal, cuando se lo reproduce, es arte.”¹¹¹

bang

-

> “Es un verbo fonosimbólico inglés que en castellano significa explotar, producir estrépito, lanzar y disparar y, como sustantivo, ruido o explosión, porrazo, denotación, golpazo, etc. Su uso se ha popularizado ampliamente gracias al *Big Bang* cósmico propuesto por los astrofísicos como origen del universo. En *slang* norteamericano

significa también practicar el coito y sus connotaciones expansivas explican que la industria pornográfica haya acuñado la expresión *gang-bang* para designar las escenas de orgías. Se trata de una de las onomatopeyas más universales en la industria de los cómics, perteneciente a la amplia familia de las expresiones estrepitosas, adoptada de su matriz inglesa, y suele adquirir connotaciones amenazadoras o destructivas, pero en ciertos contextos pueden ser también placenteras, como en el juego infantil de *Hi and Lois*, obra de Mort Walker y Dick Browne.”¹¹²

base

-

> “Mientras tanto, hacen falta más torres. Para ver más lejos. Para poder inquietarse desde más lejos.”¹¹³

110- http://es.wikipedia.org/wiki/Filippo_Baldinucci (Consulta 23 de Marzo de 2010)

111- KUSPIT. Donald. 2006. *El fin del arte*. Murcia. Akal / Arte Contemporáneo. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, página, 111.

112- GASCA, Luis y GUBERN, Román. 2008. *Diccionario de onomatopeyas del cómic*. Madrid. Cátedra, p. 39 y 40.

113- MICHAUX. Henri. 2008. *Retrato de los meidosems*. Madrid. PRE-TEXTOS. Traducción de Chantal Maillard, p. 147.

114- SUBIRATS. Eduardo. 2003. *El reino de la belleza*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes. p, 44.

Baudrillard, Jean

-

> Filósofo o sociólogo, no hay un acuerdo. Se le recuerda como a alguien que apuntó el peligro que subyace en los textos sobre la realidad que a su vez la niegan y que, al negarla, no la solucionan sino que cambian el discurso. Crítico con la acción y sus consecuencias.

Bauhaus

-

> Lo que vemos son los comienzos del lenguaje o de los lenguajes modernos: los que han definido el diseño de la Bauhaus y de los productos del diseño industrial de nuevos espacios y objetos cotidianos, desde el misil intercontinental hasta la máquina lavaplatos. Con ellos tenemos los códigos semióticos de la modernidad; el orden del nuevo discurso de la civilización postindustrial del siglo XX. Pero no una experiencia artística. Tal vez tengamos el resultado de una experiencia artística originaria, su producto colateral.¹¹⁴



belleza

-

> “La belleza se autoriza por efecto de los tiempos.”¹¹⁵

> La belleza es sospechosa.

> Se encuentra en el lugar del otro. En las obras que la contienen está en un lugar entre el observador y la pieza; en el lugar de la razón, pero cuando esta se pierde; fuera del lugar de lo hechos y más cercana a la de los significados, (en esa zona.)

> Lo bello no es una acción, no es un adjetivo, es una tentación.

> Es, indudablemente, uno de los términos más antiguos que pueda haber cuando se utiliza en sentido lato (lato: dilatado). Traduce las formas más diversas de la admiración y se refiere, en general, a una gama amplia de modalidades de la sensibilidad. Los valores de la belleza corresponden a los culturales y son dependientes de estos. Según Takeshi Umekara, corresponde cada uno a un tipo de clima: La pradera (Grecia antigua), el del desierto (los tres monoteísmos) y el monzón (Japón). Son Europa, Oriente Próximo y Japón.

> La historia de los valores estéticos y de las categorías de la sensibilidad va unida a la historia de los sentimientos.

> Sabemos lo que es desde hace tres mil años, pero cada minuto cambia, por eso no lo podemos definir, es siempre provisional.

belleza (como expresión del universo)

-

> “Para el filósofo trascendentalista y lírico norteamericano Ralph Waldo Emerson, la generación de una pieza artística arroja luz sobre el misterio de la humanidad. La obra de arte es un extracto o compendio del mundo. Es la naturaleza en clave de miniatura.”¹¹⁶

115- LE CORBUSIER.
1925. *Espíritu Nuevo En Arquitectura. En defensa de la Arquitectura*. París. Universidad de Arquitectura de Murcia. Colección de Arquitectura. Traducción de Miguel Borrás y José M. Forcada. Título original: *L'Esprit Nouveau en Architecture*. 1983, página, 33.

116- PIGNOLI. Giorgio; ROSENBERG. Lucio; ALTMANN. Kenneth. 2003. *Diccionario de estética*. Buenos Aires. Quadrata, p. 24.

117- PIGNOLI. Giorgio; ROSENBERG. Lucio; ALTMANN. Kenneth. 2003. *Diccionario de estética*. Buenos Aires. Quadrata, p. 24.

118- PIGNOLI. Giorgio; ROSENBERG. Lucio; ALTMANN. Kenneth. 2003. *Diccionario de estética*. Buenos Aires. Quadrata, p. 25.

119- VALLS. Jordi. 2006. Entrevista a Jordi Valls. (originalmente aparecida en "The Sound Projector" # 11). Geocities. <http://www.geocities.com/mopitre2006/vdo.htm> (consulta 25 de Agosto de 2007)

belleza (como melancolía y misterio)

-

> "Para el francés autor de 'Las flores del mal', Charles Baudelaire (1821-1867), la Belleza es algo ardiente y triste, algo ambiguo, que habilita la libre interpretación y deducción. Y escoge el poeta, para ejemplificar sus dichos, el rostro de una mujer. Una cabeza de mujer seductora hace soñar de forma confusa, implica melancolía, fatiga, hartazgo, un anhelo de vida junto a una amargura refluente. Lo Bello conlleva misterio y nostalgia, aún desdicha. La alegría es sólo un ornamento de lo Bello."¹¹⁷

belleza (como trascendental del ser)

-

> "Entre aseveraciones ontológicas escolástico-tomistas se cuenta la que estipula o enumera los denominados trascendentales o atributos del ser: y son tres: Unidad, Verdad y Bondad. De manera que es propio del Ser, ser Uno, Bueno y Verdadero. Generalmente también se considera como accidente esencial derivado de estos tres, o implícito de ellos, el de la Belleza."¹¹⁸

belleza (convulsiva)

-

> "Es el más grande elogio que podría recibir. Perpignan es una obra maestra. Mi gran estrategia de venta para *The Perpignan Killings* es que es totalmente indigestible (sic). Eso es marketing para vos. Pero no estás solo con tu problema. El director de la escuela de arte de Grenoble, en Francia, vomitó mientras escuchaba Perpignan. Me gusta que mi trabajo sea física y psicológicamente amenazante. Perpignan es exactamente lo que Bretón dijo, sobre belleza convulsiva. Me gustaría remarcar el punto que pertenece a una clase sumamente rara de grabación."¹¹⁹

belleza (divina)

-

> "El escritor y místico neoplatónico judío-portugués



León Hebreo (...) afirma en su 'diálogos de amor', que Dios es la causa de donde proceden las demás bellezas. Las bellezas particulares participan en mayor o menor grado de la Belleza Divina. La Belleza es entonces de carácter espiritual; no es la mera proporcionalidad de las partes que se consume en la materialidad. La Belleza habita en la forma, que es el reflejo y participación de la Idea. Las formas descienden del Entendimiento Divino. La forma actúa (acciona) la materia.”¹²⁰

belleza (doliente)

-

> “Definición de una suerte de Belleza sado-masoquista que consume al que la consume, que atrae numinosamente a quien se asoma hasta su fuente abisal. Elegimos al escritor japonés Yukio Mishima como emblema de esta inclinación artística, por haberla plasmado tanto en su obra como en su propia vida (se suicidó ritualmente y en público).”¹²¹

belleza (ideal)

-

> “El conjunto de formas bellas y nobles, con perfecta proporción en una figura, adecuadas a su edad, sexo, carácter y situación. Quando la belleza llega á ser tan sublime (sic), que no se puede hallar semejante en la Naturaleza, se llama belleza ideal, con la cual represtaron lo Antiguos á sus Dioses y Héroes solamente.”¹²²

belleza (japonesa)

-

> “Es el conjunto conceptual y de los estudios japoneses en su reflexión sobre el arte, la literatura y los hechos estéticos. Se distinguen cinco períodos en la historia de la estética japonesa:

1. Alta antigüedad: corresponde al período prehistórico y llega hasta el siglo VII carece de contacto con China.

2. Período antiguo: corresponde al período Nara (645-794) y Heian (794-1185) aparecen los primeros contactos chinos. Cultiva el ingenio y la elegancia junto a una exquisita melancolía contemplativa. La caída de los pétalos en flor superara la visión de los cerezos en flor.

3. Edad media: corresponde a los período Kamakura (1185-1333), Muramachi (1333-1568) y Mamoyama (1568-1603). Es llamado también período zen y destaca el refinamiento en la belleza de lo humilde, lo imperfecto y el vacío.

4. Período moderno: período Edo (1603-1868). Con el auge de la burguesía, se sustituirá la belleza espiritual por el gusto de los placeres y la estética de lo agradable (la vida es una calabaza que el río transporta). El poeta Basho comenta una de las claves de este período: “El corazón del poeta ha de adelgazarse para poder penetrar en todo aquello que contempla; solo así podrá expresarlo, perdiendo el yo sin perder lo particular”. Sorprende esta posición frente al protagonismo en el arte occidental, que premia la originalidad arriesgando lo esencial.

5. restauración o Meiji: comienza a partir de 1868 y da lugar a lo contemporáneo. Se aprecia influencia occidental.”¹²³

120- PIGNOLI, Giorgio; ROSENBERG, Lucio; ALTMANN, Kenneth. 2003. *Diccionario de estética*. Buenos Aires. Quadrata, p. 25.

121- PIGNOLI, Giorgio; ROSENBERG, Lucio; ALTMANN, Kenneth. 2003. *Diccionario de estética*. Buenos Aires. Quadrata, p. 25.

122- D.D.A.R.D.S. 1788. *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de profesores*. Segovia. Imprenta de D. Antonio Espinosa. Facsimil editado por Trigo Ediciones, s.l. 1996, p. sin paginación.

123- LAZCANO, Federico. 2004. *Los valores estéticos en la cultura japonesa*. Madrid. Editorial Verbum.

belleza (lo eterno y lo circunstancial)

> “Lo bello es siempre de una doble composición, pero la impresión que genera es unívoca. Uno de los elementos constitutivos de Lo Bello es eterno e invariable, y el otro es relativo y circunstancial, subordinado generalmente a la época, la moda, la pasión o la moral concretas. Este segundo ingrediente de Lo Bello es ‘el envoltorio divertido, titilante, aperitivo, del divino pastel’ (...) de manera que la oda –o la máscara, o el maquillaje, o el vestuario, de la que hablan Gianni Vattimo, Jean Baudrillard y Eugenio Trías, entre otros hodiernos- sería



el velo óntico indispensable, para permitir al hombre la contemplación de la radiación de la Belleza.”¹²⁴

belleza (ontológica)

-
> “Dentro de la vasta producción dialógica de Platón (...) existen tres piezas que basculan particularmente alrededor de la idea de Belleza: ‘Hippias mayor’, ‘El Banquete’ y ‘Fedro’. Como es sabido, existe una evolución homogénea del corpus doctrinario platónico, que se manifiesta de manera sobresaliente, por la multiplicación, especificación y determinación del concepto de ‘Ideas’. En los tres coloquios que señalamos, la Belleza es aún una noción desdibujada o embrionaria; una propuesta un tanto desarticulada del resto del edificio teórico *platoniano* que por cierto, sólo puede quedar configurado absolutamente de manera retrospectiva por la organización de una mirada organizadora posterior (...) En el diálogo ‘Hippias mayor’, Sócrates principia inquiriendo qué es Lo Bello. El sofista contesta que lo ‘bello es una mujer hermosa’; consumando de este modo una humorada tautológica. Pero Sócrates insiste: ¿existe La Belleza en sí misma? Si existe una muchacha hermosa, es que existe la Belleza por la cual las cosas son bellas –se replica.

En ‘El Banquete’, el amor lleva al filósofo hasta la única ciencia fidedigna, que es la contemplación de la Belleza en sí. Belleza que es una realidad subsistente, objetiva, trascendente, eterna, inmutable, que no nace ni muere, autosuficiente, simple, sin cuerpo, divina y que diviniza a quien la posee, que es nexo de toda la realidad y modelo del cual participan todas las cosas bellas.

En ‘Fedro’, la Belleza en sí, es caracterizada como ontológica, radiante; como aquello que vela y que rodea en y sus fulgores las cosas terrenas, haciéndose sensible a la vista.”¹²⁵

belleza (según Durero)

-

> “Según manifiesta el grabador y pintor renacentista alemán Alberto Durero (1471-1528), en su obra: ‘los cuatro libros de las proporciones humanas’ la Belleza es indefinible. Los juicios humanos sobre la Belleza están sujetos a polémica y deliberación. Solamente Dios la conoce definitivamente. Las cosas cambian según las circunstancias. En algunos objetos nos resulta Bello, lo mismo que en otros, nos parece carecer de toda Belleza. No sabemos qué es la Belleza, aunque sabemos que está presente en muchas cosas.”¹²⁶

belleza (según Schelling)

-

> “Es lo infinito expresado de modo finito. Los objetos naturales no son necesariamente bellos (negación del atributo de belleza como trascendental del Ser) (...) los productos del arte conquistan un criterio para apreciar y valorar la belleza natural. La mitología –apunta también el filósofo alemán- es la condición suficiente y la materia primordial de todo arte.”¹²⁷

124- PIGNOLI, Giorgio;
ROSENBERG, Lucio;
ALTMANN, Kenneth.
2003. *Diccionario de
estética*. Buenos Aires.
Quadrata, p. 26.

125- PIGNOLI, Giorgio;
ROSENBERG, Lucio;
ALTMANN, Kenneth.
2003. *Diccionario de
estética*. Buenos Aires.
Quadrata, p. 27.

126- PIGNOLI, Giorgio;
ROSENBERG, Lucio;
ALTMANN, Kenneth.
2003. *Diccionario de
estética*. Buenos Aires.
Quadrata, p. 27.

127- PIGNOLI, Giorgio;
ROSENBERG, Lucio;
ALTMANN, Kenneth.
2003. *Diccionario de
estética*. Buenos Aires.
Quadrata, p. 28.

bello (lo)

-

> Un dibujo bello lo es porque provee a la situación, no por su posesión.

> Bergson escribe: “Para que una cosa sea cómica, es preciso que entre el efecto y la causa haya desarmonía.”¹²⁸
De estas palabras se puede decir que para que algo alcance el grado de belleza, entre su efecto y su causa debe contener armonía.

> “Qué hay de malo en un par de bonitas y jodidas cortinas?, qué hay de malo con las flores? Lo bello por lo bello no tiene ningún problema como arte aunque no cambie nada.”¹²⁹

B

> Es algo que satisface nuestra sensibilidad, aquello en que no existe contradicción entre fondo (contenido) y forma.¹³⁰

best seller

-

> Se desconfía de lo que mucha gente compra por desconfianza hacia la masa.

> Es el mejor vendido. Solo indica que es mejor en eso.

bestiario (moralizado)

-

> En los que a cada uno de los seres mencionados se le asociaba una enseñanza moral. El primer texto de estas características que pentró en el mundo cristiano es el *Fisiológico*, escrito en griego entre los siglos II y III de nuestra era, traducido luego al latín y a varias lenguas orientales, que enumera unos cuarenta elementos entre animales, árboles y piedras. Tras haber descrito estos seres, el *Fisiólogo* muestra cómo y por qué cada uno de ellos es portador de una enseñanza ética y teológica. Por ejemplo, el león, que según la leyenda borra sus propias huellas con la cola para librarse de los cazadores, se convierte en símbolo de Cristo que borra los pecados de los hombres.¹³¹

Beuys, Joseph

-

> Víctima de la guerra.

biblia

-

> La editorial británica Tyndale House, siguiendo un proyecto de la también británica Ode and Stoughton, se ocupa de la edición de la Biblia manga. Todos los dibujos del Nuevo Testamento se llevarán a cabo por

artistas japoneses bajo este lenguaje gráfico puramente dinámico y épico. El primer número llevará por título: *Manga Messiah: Has He Come to Save the World... or Destroy it*, y será una introducción a los Evangelios, que aparecieron en 2008. A continuación se publicarán *Manga Mutiny: Angels an Manking in Open Rebellion*, *Manga and Metamorphosis: Flaming Rebirth of a World Turned Upside Down* (2009), *Manga Malech: The Rise and Fall of Gods and Kings* (2010), *Manga Messengers: Will Those Who Are Lost Listen?* (2011).

biblioteca (de Buchenwald)

-
> “Viéndole alejarse hacia el fondo de la biblioteca, enseguida perdido entre las estanterías, me pregunto si Nietzsche y Hegel están realmente en su sitio. ¿Y Schelling? El volumen suelto de sus obras que había en la biblioteca de Buchenwald contenía el ensayo sobre la libertad en el que Schelling explora el fundamento de lo humano. Un fundamento oscuro, problemático, pero, según escribe, ‘sin esa oscuridad previa, la criatura no tendría ninguna realidad: la tiniebla le corresponde necesariamente en suerte’.

Algunos domingos, de pie contra el camastro donde agonizaba Maurice Halbwachs, me había parecido, en efecto, que la tiniebla nos correspondía necesariamente en suerte. La tiniebla del misterio de la humanidad del hombre, consagrada a la libertad, tanto a la del Bien como a la del Mal: henchida de esa libertad.

Miraba alejarse a Anton y me preguntaba si esa idea de Schelling sería de alguna utilidad para reeducar a los antiguos nazis del futuro campo de Buchenwald.”¹³²

bienal

-
> Hay más de doscientas bienales hasta la fecha, (11 de Septiembre de 2012)

128- BERGSON, Henry. 1939. *La risa*. Buenos Aires. Editorial Losada, p. 149.

129- HIRST, Damian y BURN, Gordon. 2000. *On the way to work*. Londres. Faber and Faber ed, p. 107.

130- BONILLA, Abelardo. 1958. *Conocimiento, verdad y belleza*. El Salvador. Ministerio de Cultura.

131- ECO, Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Italia. Random House Mondadori. Barcelona. Traducción de Maria Pons Irazábal, p. 114.

132- SEMPRUN, Jorge. 1995. *La escritura o la vida*. Tusquets. 2011. traducido por Thomas Kauf, p.78.



bienalización

-

> Proliferación de bienales por todo el mundo. En España hay de hecho tres, que podrían ser cuatro si contamos ahora con *Estratos* como primera edición de la de Murcia (2008). Este interés se debe a motivos políticos: situar la ciudad que gobiernan en el mapa de la cultura y, por tanto, en el mapa a secas. Es una manera de destacar la ciudad en la prensa, de conseguir atención, y se contabiliza su impacto mediático por la cifra de visitantes. Pero es, además, un vehículo de exhibición tanto de la obra del artista como de la capacidad curatorial, la capacidad de generar interés.

biología (femenina)

-

> (Adrienne Rich 1977) he llegado a creer que la biología femenina –la sensualidad intensa y difusa que irradia del clítoris, de los senos, del útero, de la vagina; los ciclos lunares de la menstruación; la gestación y la fruición de la vida que pueden darse en el cuerpo de una mujer – tiene implicaciones mucho más radicales de lo que hasta ahora hemos podido apreciar. El pensamiento patriarcal ha limitado la biología femenina a sus propias y estrechas especificaciones. La visión feminista se ha apartado de la biología femenina por estas razones; pero creo que debemos considerar nuestro físico un recurso en lugar de un destino.¹³³

biro-art

-

> En diferentes países se llama *biro* a los bolígrafos, en referencia al periodista húngaro László Bíró, su inventor en 1938. Se expande una palabra que sitúa el invento en una corriente de simple consumo.

blanco

-

> El blanco es todavía ningún color o unión completa

de todos los colores del espectro de la luz aún sin descomponer. Como símbolo, es la inocencia aún no enturbiada del antiguo paraíso. El blanco es también fin definitivo de la persona purificada en la que se ha restablecido ese estado. También es el de la palidez de la muerte, el caballo blanco es representado como la muerte, el espectro es blanco. En el simbolismo tradicional chino significa vejez, otoño, oeste e infortunio. Es el color del luto, no es positivo porque es incoloro (les recuerda la tela aún sin teñir).

> Según Van Doesburg, del movimiento de Stijl:

“¡El blanco! Este es el color espiritual de nuestros tiempos, la clara actitud que dirige todos nuestros actos. No el blanco grisáceo, no el blanco marfil, sino el blanco puro. ¡El blanco! Es el color de la nueva era, el color que significa toda una época: la nuestra, la del perfeccionismo, la de la pureza, la de la certeza. Blanco, solo blanco. Tras nosotros quedan el marrón de la decadencia y el academicismo, el ‘azul’ del divisionismo, el culto al cielo azul, a los dioses con bigotes verdosos y al espectro. Blanco, blanco puro.”

> Es la suma de los tres primarios, es lo distinto o la totalidad. Es considerado más que un color.

> En la Biblia, en el Apocalipsis, es el color de los vestidos de los que han salido de la gran tribulación, han lavado su ropa y la han blanqueado con la sangre del cordero. Jesús, cuando es representado como juez, aparece con cabellos blancos.

> Simbólicamente es asimilado al oro.

> El cuadrado blanco sobre fondo blanco de Malevich de 1935 o bandera blanca de Jasper Johns son cuadros que hacen de su uso una intención definitiva donde la forma queda diluida, convirtiendo el objeto en algo más allá de lo visible. Se libera, y la nada acaba excediendo a toda forma. En el cuadro de Malevich, la reducción del

133- CARRO FER-
NÁNDEZ. Susana. 2010.
*Mujeres de ojos rojos, Del
arte feminista al arte
femenino*. TREA. p, 183.



lenguaje dibujístico ha llegado a su límite extremo, a un querer decir que nada dice. Que dice la nada, carente de psicología, independiente de la emoción, la verdad sin mediaciones.¹³⁴

> Los espacios blancos de Mallarmé son la fractura en el cuerpo del lenguaje, las zonas no pintadas de Paul Cézanne. En Egon Schiele, es una afirmación del dibujo, destruye el espacio y a su vez, lo muestra simbólicamente tras una forma. Y en Robert Ryman es su discurso.

blanco (y negro)

-

> La aparición de la fotografía es en blanco y negro.

> Casi todo lo que aguanta el tiempo en su haber es en blanco y negro. Cuando algo se pretende extraer del tiempo se pone en blanco y negro para desvincularlo.

> En Francia, hasta mediados de los años setenta, los reglamentos de la Policía y el Registro civil exigían que las fotos de los documentos de identidad fuesen en blanco y negro y no en color. Se consideraba el color un engaño o método de ocultación. Del mismo modo, la cara debía salir de frente y sin barba. El cambio se ha producido por causas culturales que han ido surgiendo de forma paralela a las técnicas.

bocas

-

> “Trabajo con las bocas. Para mí, todo debe tener una boca, y yo la pongo donde quiero (...) Las bocas me fascinan. Los ojos no sirven más que para ver, pero con una boca se puede besar, comer, silbar, cantar una ópera, hablar, escupir (...) Una boca es un secreto. Y la mujer tiene dos bocas, una de las cuales es el sexo.”¹³⁵

boceto

-

> El boceto es el final de una idea, no el principio de nada y en el convergen necesidades y utilidades. No es el lugar donde comienza la obra, y es equivocado creerlo así.

bonito

-

> Bello pero intrascendente.

borrado

-

> Envenenamiento de la imagen.

borrador

-

> Que borra.

borrar

-

> Acto heroico, un acto sin retorno.

bosquejo

-

> Preparación todavía tosca. Primer intento. Lugar donde es posible convertir la obra de la veleidad en la presencia y, de ahí, a la belleza imprevista. Un bosquejo continuado puede devenir en obra.

breve

-

> Lo breve se impone al no necesitar que se le preste tanta atención. A lo breve le da menos tiempo a realizar preguntas, a cuestionarnos a nosotros mismos o a la propia obra. Lo breve resulta eterno en su intención.

134- GÓMEZ-MOLINA.J.J.
(coordinador) 1999.
Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo.
Madrid.

135- KOONING. W. 1992.
Écrits et propos. Pareís.
École Nationale des
Beaux Arts, p. 91.

B

bricolage

-

> Lévi-Strauss cita en alguna ocasión la práctica del *bricolage*.¹³⁶ La explica a partir de la idea de que la realidad tiene diferentes formas de ser abordada, una del modo razonado, el más habitual; y una segunda, de un modo ingenioso o creativo, menos habitual. Este segundo acercamiento es menos habitual en su difusión por los medios de comunicación o de conocimiento, pero más habitual en su uso diario por las personas en actos fortuitos y constantes. Cuando se refiere a este término, plantea su uso de un modo externo a la antropología, habla del sincretismo ajeno al tiempo. Plantea la misión de trabajar de forma paralela a como hace un costurero que confecciona a partir de elementos ya dados, o si el punto de partida ya está elaborado, rehacerlo o remendarlo. La realidad contemporánea, una realidad compleja, demanda que sea construida sobre la base de fragmentos, y que a través de su montaje, de su collage, se genere una doble articulación.

Lévi Strauss, en ocasiones, separa la expresión de su uso en la lingüística, y entiende esa ampliación de significado como legítima, ya que parte de unidades de primer orden que ya tenían sentido, pero que, al combinarlas, producen uno nuevo con la idea de que, a partir de la simultaneidad, se pueden conformar nuevos retratos de contemporaneidad.

brujería

-

> El brujo es el símbolo que más se ha utilizado históricamente para mostrar lo que sería la antítesis del hombre normal. La brujería se utiliza como instrumento de control, pues por medio de ella, se pueden achacar todas las desgracias a inconformistas e individuos que manifiestan una conducta desviada. La acusación de brujería constituye una llamada a la conformidad.¹³⁷

brûlage

-

> “Consiste en dejar que funda progresivamente el negativo sometido a una fuente de calor. Se trata de un procedimiento de disgregación progresiva de la imagen que brinda unos resultados inesperados.”¹³⁸

bueno

-

> “El arte puede ser bueno, malo o indiferente, pero que, sea cual sea el adjetivo empleado, debemos llamarle arte, y un arte malo sigue siendo arte, igual que una mala emoción sigue siendo una emoción.”¹³⁹

136- FERRO, Rubén.
2004. *El briolage de C. Levi-Strauss. La capacidad de hacer tiene dos estrategias*. Facultad de Ciencias Médicas. Universidad Nacional de Córdoba. Perú.

137- DOUGLAS. Mary.
1988. *Símbolos naturales*. Ed. Alianza Universal, página, 134.

138- RUIZ DE SAMA-NIEGO. Alberto. 2013. *Diccionario mínimo del surrealismo*. ARTE Y PARTE nº 107. Madrid. p. 56.

139- DUCHAMP. Marcel.
1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 65.

140- VARIOS AUTORES.
1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 76.

busilis

-

> “Dificultad, toque, quid.”¹⁴⁰



cabeza

-

> “Pienso que es muy difícil tener habitaciones cerradas en tu mente si eres un artista.”¹⁴¹

cadáver

-

> En las inmediaciones de la playa La Herradura, en Chorrillos, Perú, se encontró el 11 de agosto del año 2008 el cadáver de un hombre, de aproximadamente 55 años de edad, que tenía atada una botella de plástico con el dibujo de un hombre con una cruz en la cara.

cadáveres

-

> “Nitsch se lamentaba de que los estudiantes de medicina pudieran disponer de cadáveres y los artistas no.”¹⁴²

caja

-

> Gabriel Orozco presenta en 1993 una caja de zapatos vacía que titula *caja de zapatos vacía*. Era la caja que utilizaba para guardar los numerosos dibujos que realizaba, y decidió vaciarla y mostrarla o presentarla tal cual con la intención de dar la posibilidad de hacerla o nuevos modos de rellenarla. Es una invitación a llenar esa caja. Es una no acción con la intención de generar la acción. No concede asociaciones para que sea el espectador el que desencadene todo ese proceso. Nada que ver con las cajas vacías de Oteiza, que sí aludían a un estado conclusivo del vacío.

calco

-

> Cuando un dibujo es realizado tomando como ayuda un proyector o por la superposición de imágenes, provoca en el dibujante una relajación fácilmente identificable en la línea. Esta se produce con dejadez y exactitud. La dejadez

propia de quien tiene la seguridad de estar poniéndola en el lugar preciso y la exactitud de quien es sabedor de ello. Un ejemplo lo encontramos en los dibujos de Warhol y en la mayoría de los artistas norteamericanos. En sus escuelas universitarias, el proyector se plantea en las clases como una herramienta integrada, como el lápiz.

> El calco está lejos de la duda y cerca de la frialdad.

> Hockney, comentando la obra de Ingres dice: “Había estado intrigado acerca de la escala de los dibujos: ¿por qué tan pequeños, casi innaturalmente pequeños para tanta precisión? Los contemplé y luego los amplié a una máquina Xeros para examinar la línea con más detalle. Para mi sorpresa, me recordaron los tiempos del dibujo de Warhol, líneas hechas sin vacilación, claras y fuertes-, pero sabía que, en esencia, las de Warhol estaban calcadas. ¿Podían estas haber sido hechas de la misma manera?”¹⁴³

141- HIRST. Damian y BURN. Gordon. 2000. *On the way to work*. Londres. Faber and Faber ed, p. 225.

142- ROCHA. Servando. 2012. *La faccion canibal*. La felguera. Madrid. 2012, p. 393.

143- HOCKNEY. David. 2001. *El conocimiento secreto*. Madrid. Destino, p. 228.

144- PENELAS. Severino. 2008. *O lapis atrapador de conciencias*. Madrid. Revista LAPIZ. nº 135, año XVI, p. 59.

145- NITOBÉ. Inazo. 2006. *El Bushido*. Barcelona. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial, p. 95.

caligrafía (neuronal)

-

> Búsqueda de la imagen plena sin el tatuaje limitativo y humano de la palabra.¹⁴⁴

caligrafía

-

> “Se hacía mucho hincapié en la buena escritura, probablemente porque nuestros logogramas, participando, como es el caso, de la naturaleza de la pintura, poseen valor artístico y también porque la quirografía se aceptaba como indicación del carácter personal.”¹⁴⁵

cámara (clara)

-

> La cámara clara y sus variantes próximas demostraron tener valor para una cantidad de habilidades de los especialistas, la copia de imágenes para la ilustración (en particular para enciclopedias) y el dibujo de imágenes



en el microscopio. También trabaja bien con la mano derecha- y con el ojo derecho- para la descripción de paisajes. Sir John Herschel, el hijo del amigo de Thomas Sandby, un científico importante que estuvo muy involucrado en la invención de la fotografía, logró espléndidos resultados con la cámara clara a lo largo de algunos años. Su experiencia en el uso de aparatos ópticos sin duda ayudó, así como su evidente destreza manual y su habilidad artística. Sus cuadros a menudo contienen mediciones técnicas detalladas de coordenadas relacionadas con la anchura de campo, con los ejes y los ángulos de la vista, además de con notas de color más descriptivas. Que el uso de la cámara clara no garantiza una representación exitosa lo demuestran ampliamente los esfuerzos confesadamente miserables de W.H. Fox Talbot. Si Talbot hubiera tenido la habilidad de su amigo, o la de su mujer, Constante, quizás no habría sentido la necesidad de fijar la imagen por medios químicos y, de esta manera, inventar la fotografía.¹⁴⁶

> En el modelo Leitz-Wetzlar, se emplea para dibujar la preparación observada a través de una determinada combinación óptica. Consta de espejos que permiten ver en el mismo plano el papel y la imagen o modelo que se va a dibujar. Los rayos provenientes del foco de iluminación, una vez que han atravesado el portaobjetos, se superponen con los que proceden del papel del dibujo y continúan hacia el observador en dirección paralela al eje óptico de la combinación *lente objeto – lente ocular*. El manejo del conjunto se logra mediante tornillos de presión y de regulación, de forma que se eviten distorsiones de la imagen por un paralelismo deficiente. Una buena manera de conseguir las posiciones más convenientes consiste en dibujar un círculo engastado en un portaobjetos para evitar la deformación elipsoidal.¹⁴⁷

> Permite marcar líneas, más que dibujarlas. A diferencia de otros dibujos, este se encuentra cercano al calco. La emoción y el alma deben asistir previamente a la

intención más que en el acto de dibujar, de lo contrario no cabrían diferencias con una simple fotocopidora.

cambio

-

> Tomar algo en sustitución. Es necesario como remedio a la saciedad resultante del agotamiento de unos recursos finitos. La necesidad de cambio se inscribe en el deseo del deseo. Ese deseo es relativo al dibujo, pues si lo deseado no se materializa, se confirma por el dibujo. El dibujo es, pues, la metodología expresada del deseo en su afán de cambio. El deseo es infinito como lo es el dibujo, pero ambos se embarcan en el lugar de lo delimitado, el cuerpo y la hoja.

> Es un *no lugar*, porque en el momento en que se precisan sus coordenadas es porque son obsoletas, ya no son cambio sino su recuerdo; su memoria.

> El dibujo retiene y fija lo que el cambio no puede. Y el dibujante, por ser quien emplea el deseo o su efecto, es el cambista. Un cambista es un negociador de lo resuelto a cambio, del espacio. Esa motivación por el cambio tiene su origen en el error. Saberse incompleto incita al cambio, y es afán propio del dibujante.

> Perder una forma para obtener otra.

> “La más célebre, más reproducida y más reconocida universalmente pintura política del siglo XX es el *Guernica* de Picasso, y no cambió el régimen de Franco en un ápice ni acortó la vida del dictador en un segundo. Lo que de verdad cambia la opinión política son los hechos, los argumentos, las fotografías de prensa y televisión.”¹⁴⁸

cambios

-

> Los cambios en el mundo pueden observarse a través de

146- KEMPT. Martin.
1992. *The science of art*.
Cumberland, Rhode
Island. Yale University
Press.

147- http://www.ugr.es/~museojtg/instrumento87/ficha_fundamentos2.htm (consulta 10 Agosto de 2010)

148- HUGHES. Robert.
1993. *La cultura de la
queja. Trifulcas nortea-
mericanas*. Barcelona.
Anagrama. Traducción
Ramón de España, p.
199.



la mudanza de las palabras.

camp

-

> En la recuperación del arte pompier (término peyorativo para el arte burgués) ha intervenido el gusto llamado camp. Susan Sontag lo analizó profundamente en su artículo *Notas sobre el camp*, de 1964. Lo camp es una forma de sensibilidad que, más que transformar lo frívolo en serio (como podía haber ocurrido con la canonización del jazz, nacido como música de prostíbulo), transforma lo serio en frívolo. En el *objeto camp* ha de haber cierta exageración y cierta marginalidad (se dice “es demasiado bueno o demasiado importante para ser camp”), además de cierta vulgaridad, incluso cuando pretende ser refinado.¹⁴⁹

campo (de acción)

-

> Es el soporte en Jackson Pollock o en Antoni Tapies. En el caso de Pollock el soporte es un espacio donde desarrollar el gesto del cuerpo, de todo el cuerpo, es un ritual y el estudio es un santuario. Mientras que en Duchamp, es el cerebro y el santuario es la Historia del Arte.

campo (de concentración)

-

> “El mundo no ha dejado de ser una cloaca de solemnidad. El único remedio sigue siendo los trabajos forzados a golpe de látigo. ¡Exigimos disciplina! ¡Contra el arte libre! ¡Contra las mentes libres!, proclamó una publicación dadaísta. Con el fin de quitar de en medio a los enemigos (a todos, sin excepción), los dadaístas ofrecieron un consejo destinado a permanecer para la posteridad: ‘Crear campos de concentración destinados a los parásitos del arte’.”¹⁵⁰

campo (de interés)

-

> Se transformará la figura del artista, que deja de singularizarse por su trayectoria dentro de un lenguaje y un estilo determinados, para hacerlo por el campo de intereses en que trabaja, aunque a través de medios distintos.

Por esta razón, parece oportuno realizar una ordenación temática a la hora de analizar el arte más actual.¹⁵¹

canon

-

> En el siglo XX aparecen artistas que cambian el canon estético y que han facilitado a los siguientes artistas el coqueteo con lo feo: son Bacon, Picasso y Duchamp.

> Enigmáticamente, lo aurático de nuestros días conjuga lo superfluo con su opuesto, está en su centro. Ya no se adapta a cánones efímeros de las *escuelas* o las modas, sino que *flota* como los valores monetarios.¹⁵²

caos

-

> Anterior al orden. Estado primigenio de la materia aún no vitalizada por el espíritu creador.

> En alquimia es materia prima aún no ennoblecida, como masa confusa de la que ha de surgir el *lapis*, que está en relación con el color negro. Lapis alude a lápida en latín, y curiosamente admite dos lugares opuestos: principio de masa aún informe o final. Como símbolo, es lo desordenado y opuesto a la cultura o una recaída en las condiciones del orden.

> El caos fue el primer emblema propuesto para la Academia de las Artes, pues simboliza la complejidad del dibujo, pero finalmente ganó el propuesto por Miguel Ángel Buonarroti.

149- ECO, Umberto.
2007. *Historia de la fealdad*. Italia. Random House Mondadori.
Barcelona. Traducción de María Pons Irazábal, p. 408.

150- ROCHA, Servando.
2012. *La facción canibal*. La felguera. Madrid.
2012, p. 272.

151- PARREÑO, José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 51.

152- JIMÉNEZ, José. 1998 (GUIDERA, Remo. Capítulo: anotaciones sobre el escenario contemporáneo). *El nuevo espectador*. Madrid. Visor, p. 52.



> Es denominado *caos original alfa* el que nace del orden apocalíptico, y se inscriben en esta denominación los dibujos de los niños. Se considera el lugar anterior al que el pensamiento primitivo nos impulsa a figurar y que es llamado *orden apocalíptico omega*, según los estudios del comportamiento.

> Según afirma Henry Brooks Adams¹⁵³, en su artículo: *La psicología del caos*, el caos con frecuencia crea vida, mientras que el orden crea hábito. Define el atractor como la zona geométrica donde va a parar un sistema dinámico cualquiera pasado un cierto tiempo, partiendo de condiciones iniciales cualesquiera. Caótico, entonces, es aquello impredecible, con fuerte dependencia de las condiciones iniciales y que posee un atractor extraño (aunque en realidad esta última razón basta por sí sola).

> Molina escribe: “Todo dibujo, incluso el más obvio desde el punto de vista de la apariencia, es siempre un diagrama oculto de un conocimiento interiorizado de la realidad a través del cual tratamos de ordenar el caos de nuestro entorno.”¹⁵⁴

capitalismo

-

> “La Internacional Situacionista pone de manifiesto la estrecha relación que existe entre el capitalismo y las tentativas pergeñadas por marchantes, críticos y galeristas con el fin de recuperar para el arte todas aquéllas experiencias y búsquedas que, precisamente, se han propuesto superarlo.”¹⁵⁵

cápsula (del tiempo)

-

> El día en que Estrella de Diego y José Guirao aparecieron en el Museo de Warhol de Pittsburg, en Pensilvania, Matt Wubican, archivero del centro, les descubrió un tesoro: cientos de cajas de cartón que el artista había recopilado. Eran lo que llamaba cápsulas del tiempo (time capsules),

llenas de detritus de su vida. Desde los objetos más corrientes (facturas, cartas, mensajes telefónicos) hasta botellas de su perfume favorito (Shalimar, de Guerlain), los guardaba en esas cajas selladas y lacradas.

Ideó varios planes para venderlos, dice Matt Wubican, como meter dentro de algunas de ellas algún dibujo suyo, de forma que solo al abrirla el comprador sabría cuál era la obra que le había tocado en suerte. La *Time capsule 21* destaca entre las demás. Incluye más de 200 retratos fotográficos, un certificado de la galería Leo Castelli de Nueva York donde se lee que el 8 de Mayo de 1961 debía 200 dólares por un dibujo de Jasper Johns.¹⁵⁶

caquexia

-

> De pobre condición.

153- BROOKS. ADAMS. Henry. 2005. *La psicología del caos*. Nueva York. The Association For Psychohistory. www.psychohistory.com. (consulta 6 de Septiembre de 2010)

154- GÓMEZ MOLINA. J.J. 2005. *Los nombres del dibujo*. España. Cátedra.

155- PERNIOLA. Mario. 2007. *Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. Traducción: Álvaro García-Ormaechea*. Editorial: Acuarela & Machado, p. 37.

156- LUZAN. Julia. 2007. *Obsesión desconocida*. Madrid. EL PAÍS, 18 de Noviembre, p. 77.

157- GÓMEZ MOLINA. J.J. 2005. *Los nombres del dibujo*. España. Cátedra.

carbón

-

> Ramas de sauce o parra quemadas. Se suele utilizar sobre papel a modo de lápiz blando. Sirve para dibujos más libres y menos detallados que los dibujos a lápiz. Con él se puede tizar, logrando una gran variedad de grises o negros profundos. Debe fijarse al papel con goma arábica o embadurnar con aceite. Su fácil borrado permite rápidas correcciones. Es esta propiedad la que hace que se conserven pocos ejemplos de su uso a lo largo de la historia.

> ¿Cómo registrar en una obra los tiempos de cambio que vivimos, del lápiz al ratón del ordenador, a través de la materia del carbón, sucia y polvorienta?

carboncillo

-

> Procedimiento especialmente perezoso que permite la corrección incesante en la enseñanza académica.¹⁵⁷

> Polvo atomizado.



> “Se hacen de palillos de romero, brezo, avellano, ó sauce, quemados en un cañón de hierro, y apagados en ceniza fría. Sirven para tantear los dibuxos principalmente. (sic)”¹⁵⁸

caricaturista

-
> Según Bergson¹⁵⁹, es aquel que imprime a sus modelos las muecas que ellos mismos harían si llegasen hasta el final de ese mohín imperceptible. Lo cómico en su dibujo suele ser un cómico prestado, obtenido a expensas de la literatura.

cartela

-
> “Todo cuerpo que sobre un plano perpendicular, sin nacer de su planta, poco á pocose abanza para sostener una cosa(sic)”.¹⁶⁰

> La cartela en una exposición de dibujo actual, encuentra su función como avance para sostener una cosa, el dibujo al que representa, actúa de avance o retaguardia de este en su contemplación, es a priori la nota de prensa o a posteriori una manera de buscar, complementar o incluso entender qué es lo que acabamos de observar.

cartelismo

-
> Michel Quarez, cartelista, expone en el Stedelijk Museum de Ámsterdam en el año 2006. Siempre ha rechazado verse encasillado en cualquier gremio y se considera “pintor cartelista”.

castración

-
> “*Tiburón*, 1975, de Steven Spielberg, es una película que habla sobre los miedos de la castración del macho; si recordamos, todas las víctimas (excepto la primera)

son hombres que pierden sus piernas (evidente elemento fálico), en cambio, el cartel reproduce a una mujer nadando y debajo de ella un tiburón con una enorme boca abierta, hecho que nos conduce (debido al temor a la castración) a una identificación entre las dos imágenes, estableciendo complejas asociaciones entre la boca caníbal y los órganos sexuales femeninos.”¹⁶¹

categoría estética

158- D.D.A.R.D.S. 1788. *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de profesores*. Segovia. Imprenta de D. Antonio Espinosa. Facsimil editado por Trigo Ediciones, s.l. 1996, p. sin paginación.

159- BERGSON. Henry. 1939. *La risa*. Buenos Aires. Editorial Losada, p. 38.

160- D.D.A.R.D.S. 1788. *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de profesores*. Segovia. Imprenta de D. Antonio Espinosa. Facsimil editado por Trigo Ediciones, s.l. 1996, p. sin paginación.

161- G. CORTÉS. José Miguel. 1997. *Orden y Caos*. Barcelona. Anagrama. Colección Argumentos, p. 81.

162- Sin autor. 2006. *Nota de prensa correspondiente a la exposición de Juan Carlos Bracho*. Madrid. Galería Carmen de la Calle, p. 1.

-
> “En anteriores trabajos, rallaba paciente y obsesivamente la superficie completa de los muros de la sala de exposición -que luego fotografiaba- mientras era grabado en vídeo englobando finalmente bajo el título genérico de *Félix y su amiga F.* (...) Aquí el artista gaditano, quien en la actualidad reside y trabaja en Barcelona, continúa su particular exploración de los márgenes de las categorías estéticas asociadas al Romanticismo, como la de lo sublime, parafraseando para ello algunos de los momentos fuertes de arte tardomodernista (minimalista, conceptual, performance, acción) y haciendo lejana referencia a algunos de sus nombres emblemáticos (Sol Lewitt, On Kawara).”¹⁶²

cautivo

-
> Hay un tipo de dibujo llamado del cautivo, un dibujo de retazos de vida que se compone de experiencias de soledad, propias del prisionero. Es un dibujo urgente y crudo.

ceguera

-
> La más peligrosa es la de la costumbre.

centro

-
> La mejor escultura es un caballo de Troya, un objeto



inmenso en cuya parte no visible se encuentra su centro: “No sería aventurado afirmar que todo lo apartado de su entorno para así hacerse centro, toma por razón de este alejamiento una plenitud que lo convierte en escultura. Dice San Juan de la Cruz que la piedra está en el más profundo centro suyo. La piedra angular, la clave de bóveda, el centro, la escultura son lo mismo.”¹⁶³

ceniza

-

> La vida de Jodorowsky, artista polifacético para unos y cuentista para otros, está repleta de símbolos. Se podría decir que ha hecho de su vida un símbolo, toda una realidad vista con las claves del subconsciente. Es así casi antes de que aquel día, cuando todavía los niños le llamaban Pinocho (por su nariz) y patas de leche (por su piel clara), quemara todas sus fotografías, volcara las cenizas en un vaso de vino y se las bebiera, sepultándose en sí mismo: “Las cenizas son un abono muy fértil”, comenta quien convirtió así el rechazo social en introspección voluntaria. Y añade, en un poema: “Eres mi tumba perfecta, quiero ser sepultado en tu cuerpo”. Y, en otro: “Soy libre porque no espero recompensas”.¹⁶⁴

censura

-

> “Contra el argumento de que el artista es libre de escribir, pintar o componer lo que le plazca sin subsidios federales, (nosotros) debemos señalar que privar a un artista de dicho subsidio por el contenido de su obra es un acto de censura clara y directa. La argumentación contraria es en realidad un subterfugio que no toma en cuenta las realidades del mercado artístico ni, desde luego, los derechos del artista.”¹⁶⁵

certeza

-

> Las grandes certezas ideológicas se borran en beneficio

163- CASTRO FLÓREZ. Fernando. 2005. *El espacio inquietante del hombre: el lugar del ventrílocuo*. Murcia. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo. Infraleves, p. 14.

164- JORODOWSKI. Alejandro. 2008. *Piedras en el camino*. Barcelona. Obelisco.

165- HUGHES. Robert. 1993. *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*. Barcelona. Anagrama. Traducción Ramón de España, p. 178.

166- LIPOVETSKY. Gilles. 1987. *El imperio de lo efímero*. París. Traducido por Felipe Hernández y Carmen López. París. 1987. Anagrama.

167- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 121.

168- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 121.

169- GONZÁLEZ GARCÍA. Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 101.

del estallido de microdiferencias individuales, a favor de las singularidades subjetivas, quizá poco originales, poco creativas y poco reflexivas, pero más numerosas y elásticas.¹⁶⁶

chapuzar

-

> “Capuzar, zampuzar, zapuzar.”¹⁶⁷

charnela

-

> Bisagra.¹⁶⁸

chorreo

-

> Deslizamiento o destrucción. Crea movimiento negativo, roce de materiales y una idea de desvanecimiento inconcluso que reclama nuestra atención sobre el punto de partida de este goteo o simulación de humedad. También presente en la obra de Jaume Plensa bajo estos significados.

ciénaga

-

> “No hay ciénaga tan emponzoñada, tan estéril, de la que tarde o temprano no brote algo. De hecho, las ciénagas guardan casi siempre una vida intensa y secreta, sólo hay que esperar a que germine, asome, crezca.”¹⁶⁹

ciencia

-

> Es más que dudoso que Picasso entendiera o necesitara entender al matemático Poincaré para pintar *Las señoritas de Avignon*. Miller (2006) explica cómo, entrevistado por *The Arts*, en 1923 sobre la influencia de la ciencia en su obra, el pintor contestó que “las matemáticas, la trigonometría, la química, el psicoanálisis, la música y qué sé yo cuántas cosas más se han relacionado con el



cubismo para facilitar su interpretación. Todo eso no ha sido más que literatura, por no decir que ha sido una tontería”.¹⁷⁰

cifras

-
> Las cifras revelan cómo el ámbito público continuaba vedado para las artistas: en 1982, la exposición *Zeitgeist* de Berlín, incluyó a una sola mujer; ese mismo año, la *Documenta 7* reunió obras de 28 mujeres y 144 hombres; al año siguiente, la *Documenta 8* convoca a 47 mujeres frente a 409 hombres. En junio de 1984, el MoMa abrió sus ampliadas instalaciones con la exposición *Un estudio internacional de la pintura y la escultura*, en la que solo había 13 mujeres de un total de 164 artistas escogidos. En 1985, el *Carnegie International* incluye a 4 mujeres y 42 hombres, y ese año es cuando las Guerrilla Girls hacen su aparición en público: el rostro cubierto con máscaras de gorila, vestidas con minifaldas, tacones y medias de rejilla, y haciendo suyos los nombres de escritoras y artistas fallecidas (Frida Kahlo, Eva Hesse, Alice Neel o Paula Modersohn-Becker).¹⁷¹

cine

-
> “En la medida en que también el cine reconozca su propia impotencia abrirá el camino para la superación del arte.”¹⁷²

> “Los nacidos en los años cuarenta y cincuenta, en cambio, sabíamos que narrativamente hablando debíamos tanto a la literatura como al cine, aunque nos valiéramos de las palabras en nuestra tarea.”

cinetismo

-
> Movimiento que crea movilidad a través de las formas o a través de una movilidad real motorizada o articulada.

Vasarely fue uno de sus fundadores. El op art y tantos otros tienen relación con esta idea o movimiento. Consideraban que la obra se terminaba en el ojo, que sin él no era posible (quizás como en tantas otras).

circo

-

> Stephen Wiltshire, en Enero de 2008, convoca a la prensa en el Palacio de los Deportes de Madrid, con la intención de dibujar una gran panorámica de la ciudad después de observarla ciudad durante treinta minutos.

círculo

-

> Símbolo geométrico, el más difundido. Su forma viene dada en relación con el Sol y la Luna. Según las especulaciones de los filósofos platónicos y neoplatónicos, el círculo es la forma más perfecta. En los sistemas místicos se parafrasea a Dios como círculo en el centro. En el círculo no hay ni principio ni fin, ni dirección ni orientación. En las enseñanzas mágicas, el círculo protege contra los malos espíritus. Para la cultura india, es el gran espíritu, y para el budismo zen, el círculo es iluminación, perfección. Para los chinos contiene la dualidad *yíng yang*. En Europa se atribuye al mundo superior. La relación entre el círculo y el cuadrado es frecuente en el mundo de la morfología espiritual universal, pero especialmente en los mandalas de la India y el Tíbet o en los emblemas chinos.

170- I. MILLER. Arthur. 2006. *Einstein y Picasso, El espacio, El tiempo y los estragos de la belleza*. Barcelona. Traducción: Jesús Cuéllar. Tusquets.

171- CARRO FERNÁNDEZ. Susana. 2010. *Mujeres de ojos rojos, Del arte feminista al arte femenino*. TREA. p. 208.

172- PERNIOLA. Mario. 2007. *Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Traducción: Álvaro García-Ormaechea. Editorial: Acuarela & Machado, p. 33.

cita

-

> Un reflejo o un lugar de partida. Aparece como un modo argumentado o temático o subyace tras la idea o lo representado. La cultura y el origen especular de cada uno vienen determinados en esa cita, que no es influencia, es referente.



citas

-
> Murray (1878) estableció un programa de lectura basado en sencillas normas que todavía constituyen el principal método empleado para registrar su magna obra, que nunca llegó a ver publicada en su totalidad; Sir James Murray se postuló como editor del primer diccionario de la lengua inglesa basado en principios históricos (en sus citas): “Hacer tantas citas como se pueda de las palabras ordinarias, especialmente cuando se usen de manera significativa, y relacionarlas con el contexto para explicar o sugerir su propio significado”.¹⁷³

ciudad (pantalla)

-
> “La ciudad, entendida como pantalla donde se proyectan los mensajes del poder, ya sea mediante el urbanismo, la publicidad o el ornamento, se convirtió en un espacio a recuperar por el arte comprometido de principios de los noventa.”¹⁷⁴

civilización

-
> Goytisolo explica en su libro que es una empresa de siglos y siglos que, sin embargo, puede desplomarse de golpe. la civilización es frágil y es vulnerable a los ataques retrógrados.¹⁷⁵

civilizado

-
> Con el título de la exposición *Gathering Dust*,¹⁷⁶ Isaacs (2008) busca reemplazar el momento transcurrido por el presente. Una serie de 20 dibujos, de diferentes estilos y referencias históricas, se convierten en las implicaciones históricas perdidas y en el encierro de la humanidad en su ser civilizado. Donde una pequeña parte sustituye al todo lo civilizado, actúa como redentor para el ser humano, pero lo que nos muestra Isaacs en su obra es justamente

donde esta su culpa, la de la humanidad.

claroscuro

-

> Distribución de las luces y las sombras. En grabado, modalidad técnica de entalladura. Surge en el siglo V antes de Jesucristo. Se puede apreciar en los frescos de Pompeya como forma de contacto con la realidad espacial. En el siglo XV, los artistas quedan divididos entre coloristas y luministas; los segundos son eminentemente dibujantes, como Caravaggio.

Cualquier imagen es sometida al blanco y negro, sea en color o sin él, porque cualquier imagen posee el claro y el oscuro; la máxima expresión de este binomio es el blanco y negro. Por eso el color, en su expresión, es sometido al blanco y negro porque es sometido a la claridad y a la oscuridad. En un momento en el que no es tan común el conocimiento de las formas binarias, Valéry comenta que claro y oscuro bastan para muchas expresiones visuales; se dice que Leibniz, al demostrar que se puede escribir cualquier nombre usando solo el signo cero y la cifra uno, deducía de ahí toda una metafísica: tal ocurre con el blanco y negro al servicio de un maestro.

Sobre la base de estas consideraciones de Valéry, se puede decir que el blanco y el negro están más cerca de la percepción de lo real, pero desde un ámbito meditativo y místico. La pintura está más cercana al engaño del ojo. El color trata de mentir a la retina en su unión a la perspectiva, y esto queda evidenciado en los cuadros que son *trampantojos*, bien conocidos en sus orígenes franceses. Mientras que lo representado bajo el signo de la luz y su sombra forma sistemas y problemas particulares, que no dependen de ninguna ciencia ni refieren a ninguna práctica, pero obtienen toda su existencia y su valor en ciertas concordancias singulares en el alma, el ojo y la mano de alguien existe para sorprenderlos y producirlos.

173- PETT. Quino. 2008. *Viaje al corazón de la lengua inglesa*. Oxford. El País semanal nº 1679, p. 17.

174- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 53.

175- GOYTISOLO. Juan. 2007. *Contra las sagradas formas*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.



clarión (negro)

-

> También llamado lápiz blanco. De composición artificial y de aspecto grisáceo, (muy usado por Picasso) es el hoy conocido como lápiz litográfico.

clásico

-

> “El clásico perfecto es aquel en el que se halla latente el genio total de un pueblo (aunque no se revele por entero); o sea, que el clásico perfecto solo puede aparecer en una lengua cuyo genio total sea susceptible de presentarse por completo. El clásico debe expresar, dentro de sus limitaciones formales, el máximo posible de la esfera total de sentimiento del pueblo que habla esa lengua.”¹⁷⁷

cloaca

-

> El hombre, en su afán por originar vida y medirse con la creación (Frankenstein, Pigmalión...) o en el de convertir lo deleznable en oro, ha optado por realizar una obra, *CLOACA*¹⁷⁸, que consiste en reproducir la acción intestinal del ser humano. El resultado es un excremento que se vende a 1500 dólares. Plantea el modo de lo elevado porque posee el efecto de la transformación, el poder de crear, un guiño universal a todo; pone patas arriba algunas decisiones y parámetros de la historia del arte contemporáneo. Seduce por su capacidad de “crear”. Admira por estar fuera de la razón.

código

-

> En una sociedad cuya ideología dominante es el consumo y donde, como escribe Baudrillard, consumo de mercancía y consumo de signo es equivalente, la lucha de las fuerzas políticas no se da en el ámbito de los medios de producción, sino `tanto en el código cultural de representación como en los medios de comunicación´. Porque lo que asegura la pervivencia de

un modo de producción cualquiera es el mantenimiento y prolongación (reproducción) de sus condiciones de producción', el sometimiento cultural por vía de instituciones tales como la escuela o los medios de comunicación parece de importancia decisiva, ya que en tanto consumimos el código, en efecto, reproducimos el sistema. ¹⁷⁹

código, (del samurai)

-
> Nada es más repugnante para el samurai que los tratos bajo cuerda y las empresas poco claras. Para ellos, la rectitud es el poder de decidir cierta línea de acción de acuerdo con la razón y sin vacilar: morir cuando es correcto morir y golpear cuando es correcto golpear.¹⁸⁰

176- TRAVESÍA CUA-TRO. Galería. 2008. *Nota de prensa de la exposición Gathering Dust*. Madrid.

177- ELIOT, T.S. 1920. *Lo clásico y el talento individual*. Harvard. Universidad Nacional Autónoma de México, p. 49-50.

178- Autor: Wim Delvoye, año 2000, *máquina*, medidas variables.

179- PARREÑO, José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 61.

180- NITOBÉ. Inazo. 2006. *El Bushido*. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona.

181- DUCHAMP. Marcel. 1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 66.

coeficiente (artístico)

-
> Es la diferencia generada por la incapacidad del artista de expresar plenamente su intención; es una brecha entre lo que se tiene intención de realizar y lo que se realiza como contenido en una obra; es como una relación aritmética entre lo inexpresado pero intencionado y lo expresado sin intención, el acto creativo adquiere otro aspecto cuando el espectador experimenta el fenómeno de la transmutación. En el cambio que convierte a la materia inerte en obra de arte, se ha producido de hecho una transubstanciación, y el papel del espectador es determinar el peso de la obra en la balanza de la estética.¹⁸¹

cognitiva (experiencia)

-
> Acto del conocimiento referido a sus acciones de almacenar, recuperar, reconocer, comprender, organizar y usar la información recibida a través de los sentidos.

> Existen dos formas de educar, una se refiere más al aspecto material, práctico y curricular del alumno obviando las vías de conocimiento en su diferenciación y



reflexión. La segunda es enseñar a aprender, a discernir, y más compleja, más ambigua, más frágil, es la cognitiva.

colección

-

> La Colección Prat, centrada exclusivamente en el dibujo francés de los siglos XVII al XIX, consta en la actualidad de 230 piezas. Fue iniciada en 1974 y, desde entonces, se ha ido configurando a partir de adquisiciones, intercambios y ventas, siempre a la busca de la perfección.

colección (de arte)

-

> “Una de las funciones de una colección de arte contemporáneo es la de ‘coser’ los frutos de las rupturas artísticas a las tradiciones con las que mantienen una relación genealógica.”¹⁸²

coleccionar

-

> Reunir, acumular objetos, artísticos o no, relacionados por un denominador común más o menos preciso. Cualquier objeto, por pequeño o aparentemente insignificante al que el ser humano ha dado una función, puede ser coleccionable, desde cuadros de gran valor artístico y económico hasta envoltorios de naranjas y caramelos o cajas de cerillas. Las categorías de “coleccionables” son tantas casi como los objetos que ha producido el hombre a lo largo de su historia.

coleccionista

-

> Es el verdadero habitante del interior. Hace del ensalzamiento de las cosas algo suyo. Sobre él recae la tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter mercantil. Pero les otorga solo el valor de quien las aprecia, no el valor de uso en el que las cosas quedan libres de la servidumbre de tener que ser útiles.

> Algunos coleccionistas conocidos: Gertrude Stein, una de las primeras coleccionistas de Picasso; Peggy Guggenheim; Andrew Mellon, el creador de la Galería Nacional de Washington; el armenio Gulbenkian; el multimillonario Paul Getty o el barón Thyssen.

> Anton Herbert, coleccionista explica:
“Yo no colecciono obras, sino formas de pensar.”

colectivo

-

> “Había una vez varios chicos que vivían en Winnipeg, en el frío Canadá. Apenas habían entrado en la veintena y decidieron ser artistas. Sus nombres eran Marcel Dzama, Michael Dumontier y Neil Farber. Cuando en la universidad se encontraron con Drue Langlois, Jonathan Pylpchuk y Adrian Shalon Williams (...) en 1996 nació The Royal Art Lodge, la real logia del arte. A la par que cada uno alumbraba su propio camino, cumplieron su ritual de reunirse cada miércoles en la logia para divertirse pintando, dibujando, haciendo vídeos, música, muñecos o escultura (...) se trata de obras desconcertantes. Marcadas con la fecha de acabado con frases escritas, no buscan pero sí requieren la complicidad del que las mira. Estampas variopintas en las que se advierte la multiplicidad de ojos, mentes, manos, pero unidas por un cordón umbilical que las ata a una esencia propia, inconfundible. Ese toque.”¹⁸³

182- FAUS, Cláudia.
2009. *Tiempo como materia*. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, p. 2.

183- POZUELO, Abel H.
2007. *The Royal Art Lodge*. Madrid. EL MUNDO. El Cultural, p. 32.

184- REINHARDT, Ad.
1961. *Art as Art, the selected writings of Ad Reinhardt*. Barbara Rosse. University of California. Press. p. 153.

color

-

> La palabra color tiene prestigio, parece que algo es mejor si tiene color, pero la palabra, que viene del latín *celare*, que significa *ocultar*.

> “En una ocasión alguien me preguntó sobre el color y usé la ocasión para mencionar todas las veces y sitios en los que el color era excluido del arte. Pintura china monocroma, cubismo analítico, Guernica de Picasso. Hay



algo equivocado, irresponsable y gratuito sobre el color, algo imposible de controlar. Control y raciocinio son partes de todo moralismo.”¹⁸⁴

> Es la impresión que los rayos de luz reflejados en un cuerpo producen en la retina del ojo. Pero en dibujo, aunque es lo mismo, a sustancia, y su uso causa polémica. Valéry se preguntaba: ¿Cómo hablar de color?. Las palabras no están a la altura de los colores. Hablar de color es no decir nada, es buscar en el infinito una precisión imposible. El color es inconmensurable. Es un lugar que depende de muchos elementos que solo identificarlos sería aburrir. Su situación en el plano y lo que lo circunda, el tono, calidad, saturación, pureza, luminosidad. Y estos son solo el principio de la larga lista de elementos que rodean a un asunto imposible para la palabra y preciso para el alma.

> El color es causa de discordia ya desde el siglo XIX, y lo es aún hoy entre quienes lo excluyen del dibujo, y al revés. Charles Blanc (1951) en la *Gramática de las artes del dibujo*, escribe que el dibujo es el sexo masculino del arte, y el color corresponde al sexo femenino.¹⁸⁵ Le Corbusier lo entiende como un accesorio, y Baudelaire comenta: Los dibujistas puros son unos naturalistas dotados de un sentido excelente; pero dibujan por razón, mientras que los coloristas, los grandes coloristas, dibujan por temperamento, casi sin darse cuenta. En Balzac se mantiene la famosa disputa por la supremacía entre dibujo y color. El autor remite la trama argumental a los orígenes de esta antinomia, a principios del siglo XVIII.

> *Voilà Donatello parmi les fauves*. Con esta frase histórica pronunciada en el salón de Otoño de París de 1905, los críticos proclamaban la libertad y preeminencia absoluta del color como expresión artística.

> Para los cubistas, el color era algo secundario; sus objetivos se centran en la visión y en la forma.

> Entre los pintores, los artistas que más gustaron del juego de prescindir del color y que mejor lo hicieron son los más coloristas quienes se llevan la palma: H. van Rijn Rembrandt, Francisco de Goya, Jean Baptiste Corot... Ahora la pregunta no es si el color pertenece al ámbito del dibujo o excede de él porque la pregunta está detenida en qué es dibujo.

> Santiago Sierra, en su obra *30 trabajadores ordenados por su color de piel*, realizada en el museo de arte contemporáneo de Viena en septiembre del 2002, ordena a esas personas en función del color de su piel. Una preocupación puramente metodológica la traslada al ámbito de lo social en una clara reflexión sobre la clasificación a la que somos sometidos a diario por esa circunstancia. Es entonces cuando el color, la preocupación romántica sobre él, ya no es la polémica sino el uso de un medio propio del dibujo que, trasladado al arte político, varía su soporte, y entonces su gravedad es de diferente calado.

> En el cómic no se usa el color en los bocetos previos por economía de medios y por fijar la atención en lo importante.

> En vídeoarte el color es una norma; no usarlo es una excepción.

> ¿Qué ocurre con la conservación del color?, El color es perecedero, es como un loro expuesto a la corriente.

> El rango era exhibido y formalizado mediante la prescripción del color de la ropa que los aristócratas podían llevar en público. Los de primer rango debían vestir violeta intenso, los del segundo y tercero, violeta pálido, los del cuarto, escarlata, los del quinto naranja, los del sexto, verde intenso, los del séptimo, verde pálido, los del octavo, azul marino, y los del noveno rango, celeste.¹⁸⁶

185- BLANC, Charles.
1951. *La Gramática de las artes del dibujo*. Buenos Aires. Traducción Manuel A. Domínguez y Víctor Lerú.

186- VARIOS autores.
2005. *Poesía clásica japonesa*. Traducción del japonés y edición de DUTHIE, Torquiiil. Trotta pliegos de oriente.



color (de moda)

-

> “He buscado información. Los diseñadores de marketing de las empresas suelen reunirse en congresos para decidir esas cosas. De manera que de pronto encuentras que hay neveras del mismo color que tu coche o tu propio abrigo.”¹⁸⁷

comadrona

-

> Según Simon Hantaï, pintor silencioso, que inventó el plegado para conseguir *cadáveres exquisitos*: “la pintura se hace sola y el pintor asiste a su creación”.¹⁸⁸

combate

-

> Los últimos ismos han sido combatidos con fiereza por el artista contemporáneo. Se enfrentaron al soporte, al rajar el lienzo, o lo utilizaron como memoria de acciones previas. En esta escalada el último ismo por derrotar parece ser el cubo blanco, la galería o espacio expositivo como postura. Mike Nelson, en la Hayward Gallery de Londres (2008)¹⁸⁹, en un homenaje a Lovecraft, ataca y destroza las paredes, arremete violentamente contra el soporte. Deja las paredes arañadas seguramente con sierras eléctricas de gran tamaño, como si de un gigante se tratara, y abandona sus escombros sobre el suelo. El aspecto no resulta aterrador, es bello, recuerda a arañazos sobre papel que tratan de mostrar lo que nos ocultan esas paredes, y uno no puede evitar recordar a Pollock y a Fontana a un mismo tiempo en este combate. No es el primero que realiza esta acción, pero sí el más gráfico en su método.

cómic

-

> Narración seccionada en viñetas. Aplica métodos cinematográficos.

187- JARQUE. Fieta y BALDESSARI. John. 2005. *No siempre sabemos interpretar lo que hay detrás de la expresión del rostro*. EL PAÍS. Babelia, p. 17.

188- MARTÍ. Octavi. 2008. *Obituario de Simon Hantaï*. Madrid. EL PAÍS, p. 42.

189- Originalmente la acción se produce en 1999 en otro espacio. En este caso se repitió para la exposición titulada “*artists take on architecture*”

190- CALVO SERRALLER. Francisco. 2007. *Inquieto, polémico, emprendedor*. Madrid. EL PAÍS, Miércoles 30 de mayo 2007, p. 58.

191- ORDÁS. Carlos. 2007. *Existencias*. León. MUSAC, p. 40.

192- CARRO FERNÁNDEZ. Susana. 2010. *Mujeres de ojos rojos, Del arte feminista al arte femenino*. TREA, p. 143.

> La expresión *comic history painting* fue acuñado por William Hogart, pintor inquieto y emprendedor. No solo significaba revalorizar, transformándola por completo, la vieja costumbre popular de una narración visual mediante una sucesión de viñetas, sino la introducción de lleno en la pintura y en el arte gráfico del nervio de la nueva comedia de costumbres satíricas y, sobre todo, en la novela moderna, que no en balde florecieron en la literatura británica del primer tercio del siglo XVIII. Hogart se introdujo en el debate teórico con un tratado, *Análisis de la belleza*, donde no solo defendía “la superioridad de la dinámica curva, sino la llamada composición serpentinata, donde la acción narrativa y formal, culebreaba, con lo que en cierto modo, lo vemos como antecedente los quizá mas dominantes géneros de narración contemporáneos: el cómico y el culebrón, ambos cortados por el patrón de la intriga (sic).”¹⁹⁰

> La obra *Kiosk Downtown I* (2006), de Francesc Ruiz, consiste en toda una colección de portadas-prensa, diarios deportivos, tebeos, revistas especializadas, etc., que forman una narración fragmentada a modo de viñetas de cómic, reproduciendo irónicamente el modo en que en la realidad nos llega la información por los canales habituales: de forma igualmente fragmentada y dispersa pero, sobre todo, mediatizada a través de una jerarquía minuciosamente diseñada por los mecanismos de poder establecidos.¹⁹¹

comida (viva)

-

> “En la serie *Twenty-five Women Who Were Eaten Alive* (veinticinco mujeres que fueran comidas vivas), Judy Chicago pretende recuperar a aquellas mujeres que, según la autora, han sido dejadas fuera de la historia.”¹⁹²

comisario

-

> Un elemento cohesionador y de selección de lo que debe



o no ser a través de sus propias intenciones. En ocasiones, las exposiciones colectivas las determinan estas figuras, con la elección por cada comisario de un artista. Algunos comisarios se encargan la obra a sí mismos, como los casos del coreógrafo Jérôme Bel y del escritor Michel Houellebecq, que optan por hacerlo en la Bienal de Lyon, celebrada el 19 de Septiembre de 2007.

comput

-

> Contar el tiempo; gesto de los eclesiásticos.

> *Comput digitis*, contar son los dedos.

concentración

-

> “La concentración, forzada, resulta a veces incluso negativa para mi trabajo. Para alcanzar la perspectiva global debo ser capaz de estar distraído y, al mismo tiempo, mantener la presencia del espíritu en mi distracción. Se trata de una especie de juego con la propia conciencia: se la deja correr y, de pronto, se la coge, cuando ya se creía libre.”¹⁹³

conceptual

-

> “La aparición del conceptual supuso una ruptura en la Historia del Arte. Ruptura epistemológica de la que, por cierto, la generalidad del público sigue sin haberse percatado. No se enseña desde la escuela que ya no podemos ir a galerías y museos de arte contemporáneo a contemplar obras, sino a conocer ideas.”¹⁹⁴

> También conocido como *idea art*, es un movimiento artístico en el que las ideas dentro de una pieza constituyen un elemento más importante que el sentido por el que fue creada la pieza. Esta idea lo es en forma de especulación estética o proposición teórica sobre las habituales actividades de producción, contemplación y

apreciación artística. El artista conceptual solo considera como objetivo la idea.

> Las actitudes o estrategias más tautológicas participan del grafismo y del dibujo relacionado con la experiencia. En el entorno conceptual,¹⁹⁵ en sus exposiciones, se comienza a ofrecer pura documentación de ellas con la intención de evitar el embalsamiento de una idea, que puede producir un dibujo para trabajar el intercambio de las mismas, pero a partir de 1973 se pone en duda ese intercambio, pues la comercialización y cotización de las obras hace mercado de cualquier estrategia que produzca el arte. Ni en sus momentos más radicales, o pretendidamente más radicales, nada dejó de tener precio. En 1969, la exposición *January 5-31, 1969* fue definida por el crítico Seth Siegelaub, como el “límite último del arte”. En el nuevo formato primó, ante todo, el catálogo como formulador de las proposiciones. El catálogo pasó a ser la obra de arte.

193- HANDKE, Peter.
1991. *Historia del lápiz*.
Península ideas, p. 48.

194- PARREÑO, José
María. 2006. *Un arte
descontento*. AD HOC.
Ensayo. Murcia, p. 57.

195- La primera exposición con trabajos conceptuales fue en 1967 en la Dwan Gallery de Nueva York, en la que se mostraron obras de J. Kosuth, Art & Language, Dan Graham y On Kawara.

196- GÓMEZ MOLINA, J.J. 2005. Los nombres del dibujo. España. Cátedra.

197- CHASTEL, André. 2004. *El gesto en el arte*. Madrid. Siruela. Traducción de María Condor.

> A finales de los setenta, en el arte occidental comenzó a experimentar un resurgimiento el soporte pintura asociado a escenas de la transvanguardia italiana y los neoexpresionismos alemán y norteamericano. Estos compensaron la saturación conceptual reivindicando la romántica idea de arte como vehículo de la expresión del yo.

> Forma de determinar algo en la idea, o acción de concebir o formar una idea. Pensamiento.¹⁹⁶

> Una obra de arte que es una idea de obra de arte, donde los componentes formales son o no irrelevantes.

> Un santo es algo así como un logotipo, una forma conceptual, un lugar común, un lugar de las ideas; es un concepto. ¿Qué aspecto tiene o debe tener un santo? Para el altar de la capilla Contarelli de San Luis de lo Franceses, se encargó a Caravaggio, en febrero de 1602, un cuadro de



gran tamaño: *San Mateo y el ángel*. Entregado unos meses después, la obra fue rechazada, aduciéndose que aquella figura no tenía dignidad ni aspecto de santo.¹⁹⁷

> El arte conceptual esta focalizado en el trabajo de la mente.

conceptualismo (lingüístico)

-

> Serial y analítico, supuesto sustitutivo de la experiencia y de la mediación estética espacio-perceptiva o retiniana, como Joseph Kosuth, *Art and Language*, Hanne dar Boven y Sol Lewitt.

> Sol Lewitt (1969) escribe en *Sentences on Conceptual Art*¹⁹⁸ algo que se opone a Kosuth, reivindicando para el conceptualismo un lugar místico y un ilogismo irracional.

conceptualismo (politizado)

-

> Con una base conceptual, plantean un discurso político en su tratamiento y búsqueda. Guerrilla Girls, Alfredo Jaar, Francesc Torres, Muntadas, son algunos de los representantes más característicos.

conceptualismo (preconstructivista)

-

> John Baldessari, Daniel Buren, Yves Klein son sus representantes y resulta como imagen externa del conceptualismo que propone Lewitt en sus textos (citados en Conceptualismo lingüístico).¹⁹⁹

conceptualismo (sensorial/espacial)

-

> “O conceptualismo postminimalista. Se puede encontrar en obras de Bruce Nauman, Hélio Oiticica, Vito Aconci, Dan Gram, Eva Hesse, Ligia Clark, Robert Smithson, Robert Morris, Ivonne Rainer, Yoko Ono,

Louise Bourgeois, Ana Mendieta, Vostell. Con un lenguaje minimalista, plantean conceptos de diferente calado, pero mediante un uso del espacio o del valor sensitivo como articulación de un lenguaje.²⁰⁰

198- LEWITT, Sol. 1969. *Sentences on Conceptual Art*. Art Language. New York. The journal of conceptual Art. Vol. 1. Number 1.
199- VIDAL, Carlos. 1997. *Apuntes sobre el arte de hoy*. Madrid. LAPIZ. número 135, año XVI, p. 20.

200- VIDAL, Carlos. 1997. *Apuntes sobre el arte de hoy*. Madrid. LAPIZ. número 135, año XVI, p. 21.

201- NÚÑEZ, Mari-na. (coord. GÓMEZ MOLINA, J.J.) 2005. Los nombres del Dibujo. España. Cátedra.

202- BALZAC, Honoré de. 1831. Introducción de Francisco Calvo Serraller. *La obra maestra desconocida*. Visor libros. Traducido por Ingalil Rudin y Ana Iribas, p. 42.

203- KAFKA, Franz. 1883-1924. *Aforismos, visiones y sueños*. ed. Madrid. El club de Diógenes. 1998, p. 29.

204- TATARKIEWI-TCZ, Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid. (Del prólogo de Bohdan Dziemidok), p. 31.

conciencia

-
no es en sí misma una gran preocupación dentro del dibujo, sino los límites a los que está sometida y cómo empujarlos, el más allá. Las drogas, como el LSD, usadas por Arnulf Rainer en la búsqueda del subconsciente, son un buen ejemplo de esta obsesión de los artistas por saber qué hay detrás de ellas. En 1936, Siqueiros, el pintor muralista, tenía en su estudio una tabla que giraba y sobre la que vertía pintura, un antecedente del *Picassin*, juego barato que se disfruta en el Parque de Atracciones de Madrid. O las reuniones en 1942 de Matta, con Baziotes o Motherwell, en las que se experimentaba con *cadáveres exquisitos*, el famoso juego surrealista practicado para establecer relaciones imposibles, hallazgos de asociación.²⁰¹

> En el MoMA de Nueva York, podemos contemplar una pintura en forma de círculo, fechada en el año 2001, de Siqueiros, que usaba como un modo de descubrir nuevos lugares para la mente.

conocimiento

-
> No confundir con memoria.

> “Sabed que el exceso de conocimiento, al igual que la ignorancia, acaba en una negación.”²⁰²

> “Nadie puede quedar satisfecho con solo el conocimiento, sino que tiene que aspirar a actuar conforme el conocimiento dicta.”²⁰³

> “Se han distinguido y se distinguen dos tipos de



conocimiento: *mental y sensual*.²⁰⁴

consciencia

-

> La Neurociencia y la Psicofísica aseguran que para ser consciente de algo se requiere un acto de atención que debe durar al menos 50 milésimas de segundo. Para muchas personas no entrenadas, se requieren hasta 250. Por debajo de ese *tiempo atencional* el cerebro puede guardar memoria de algo, pero utilizando mecanismos inconscientes. Es lo que se conoce como percepción subliminal.

concreto

-

> “Hacia 1930 los artistas abstractos se plantean la sustitución del término ‘abstracto’ por el de ‘concreto’ que no prospera.”²⁰⁵

conservador

-

> La preeminencia de la tradición es una constante social, un imperativo categórico del nexo de sociedad, y ello sean cuales sean los cambios y las crisis de la moda.²⁰⁶

contemplación

-

> Kant en *Crítica del juicio* apunta: “El hombre que se aterroriza no se halla en ningún momento en presencia de ánimo para admirar la magnitud de lo divino, para lo cual se requiere un temple de tranquila contemplación y un juicio completamente libre.”

> “El arquetipo teológico de este recogimiento es la consciencia de estar a solas con Dios. En sus grandes épocas de la burguesía, esta consciencia ha dado fuerzas a la libertad para sacudirse la tutela de la Iglesia. En sus épocas de decadencia, la misma consciencia tuvo que

tener en cuenta la tendencia secreta a que en los asuntos de la comunidad estuviesen ausentes las fuerzas que el individuo pone por obra en su trato con Dios.”²⁰⁸

contemporáneo

-

> El artista contemporáneo maneja y organiza estructuras de signos intercambiables. La elaboración contemporánea utiliza medios y costumbres de su tiempo y de fuera del contexto del arte.²⁰⁷

> Ser contemporáneo implica poseer un compromiso con el tiempo que te toca vivir.

> El presente.

> En el arte, el concepto contemporáneo tiene varias acepciones. Se ha utilizado para definir momentos históricos que ya no son pero que fueron, que se vieron involucrados en una velocidad que parecían aportar sentido por ser capaces de romper con la academia. Esto les dotó de esperanza y una falsa eternidad en su acepción.

205- GIL, Julián. 1986. Tesis: *Constructivismo en Madrid*. Dirección Echaz Buisan, Francisco. Universidad Complutense. Facultad de Bellas Artes. Madrid, p. 86.

206- LIPOVETSKY, Gilles. 1987. El imperio de lo efímero. París. Traducido por Felipe Hernández y Carmen López. París. 1987. Anagrama.

207- GÓMEZ MOLINA, J.J. 2005. Los nombres del dibujo. España. Cátedra.

> Muchos museos califican así el periodo que parte de la segunda guerra mundial (1945), otros desde la caída del muro de Berlín (1989).

> Lo contemporáneo incluye, extrañamente, lo conservador e incluso lo retrógrado como parte de la explicación de un momento presente y sus resistencias.

> Los enemigos de la evolución son contemporáneos.

contenedor

-

> Una obra con entidad propia es un contenedor de contenidos.



> Lugar.

contenido

-
> “La forma más clara de ver a través de una cultura es prestar atención a sus instrumentos de conversación (...) Cuando de joven estudiaba la Biblia, encontré indicios de la idea de que las formas de los medios favorecen ciertas especies de contenidos que, por tanto, son capaces de llegar a dominar una cultura.”²⁰⁹

> Una caminante en una galería, un visitante de una exposición. El guarda jurado, la cámara...(recordando a Isidoro Valcárcel).

> Una forma de presentación y de representación.

> La idea resuelta.

continuum

-
> Integración y olvido.

conocimiento

-
> Hay un verso entre los fragmentos del poeta griego Arquíloco que dice: *La zorra sabe muchas cosas, pero el erizo sabe una importante.*²¹⁰

> En Japón, el conocimiento solo existe realmente cuando es asimilado por la mente del estudioso y se muestra en su carácter. No se perseguía como un fin en sí mismo, sino como un medio para alcanzar la sabiduría.²¹¹

> En esta época nuestra, en la que los hombres son más propensos que nunca a confundir la sabiduría con el conocimiento y el conocimiento con la información, e intentan resolver los problemas de la vida en términos

208- BENJAMIN, Walter. 1927-1934. Discursos interrumpidos I. Ed. Taurus 1973. Ed. Suhrkamp Verlag, 1972. Traducción de Jesús Aguirre. Ed. Suhrkamp Verlag, 1972, p. 51.

209- POSTMAN, Neil. 1981. *Divertirse hasta morir, el discurso público en la era del show business*. Nueva York. Tempestad. 2001. Traducción Enrique Odell, p. 13.

210- BERLIN, Isaiah. 1953. *El erizo y la zorra*. Muchnik editores. Traducido por Carmen Aguilar. 1998, p. 39.

211- NITOBÉ, Inazo. 2006. *El Bushido*. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona, p. 95.

212- ELIOT, T.S. 1920. *Lo clásico y el talento individual*. Harvard. Universidad Nacional Autónoma de México, p. 55.

214- FAUS, Cláudia. 2009. Tiempo como materia. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, p. 3.

215- BOURGEOIS, Louise entrevistada por RODRÍGUEZ RIVERO. Manuel. 2008. *Madre araña sigue tejiendo*. Madrid. El País. Cultura. 09 de Abril de 2008, p. 49.

216- HADEN-GUEST, Anthony. 1996. *Al Natural, la verdadera historia del mundo del arte*. Barcelona. Península. Traducción de Ángela Pérez, p. 39.

de ingeniería, se está gestando una nueva modalidad de provincianismo que quizá merezca un nuevo nombre.²¹²

contemporáneo

-

> “Lo contemporáneo no hace sino religar, volver a coser determinados hilos sueltos de lo moderno en un momento tecnológicamente mucho más avanzado, económicamente inestable, políticamente huérfano y socialmente frágil. Pensemos, asimismo, que no existe una sola y única modernidad, sino varios accesos y huidas a estados de ánimo, creencias y valores ejemplificados desde la diferencia.”²¹⁴

contrabajo

-

> como la sombra en el papel, un fondo sonoro.

contrafactual

-

> Contra los hechos, fuera de lo demostrable, mentalmente en las musarañas, sin demostración posible.

convencer

-

> “Para convencer a otros una tiene que convencerse a sí misma; y una actitud conciliadora o incluso excesivamente comprensiva no ayuda a la creatividad.”²¹⁵

convención

-

> La pasión es una convención.

conversaciones

-

> “Un dibujante ilustró las conversaciones entre Michael Heizer y Walter de Maria con una bombilla que se



encendía.”²¹⁶

convicción

-

> Cuando uno mantiene una postura largo tiempo, aunque sea absurda, pasa a ser convicción y no locura.

copia

-

> Imitación de lo ajeno.

> Muy valorada en el aprendizaje como herramienta de comprensión de un autor a través de la obra original.

> Tiene matiz negativo cuando se oculta su naturaleza.

> Con la aparición de la fotografía y luego del vídeo pierde sentido como método de aprendizaje pero no como actitud artística posible, como es el caso de los apropiacionistas.

copiar

-

> Es un método de aprendizaje, según Giorgio de Chirico.

> Giacometti opina lo mismo que Cézanne: “Copiar para ver mejor”, y también argumenta que es una manera de ser mejor o de dialogar con otros creadores. Según Joaquín Torres García, Picasso era el gran antropófago cultural.²¹⁷

> “En Asia, no solo en China, el copiar es signo de inteligencia. En el arte tradicional caligráfico los artistas tenían que copiar mil veces a su maestro antes de poder empezar a hacer cosas propias. Y en Occidente habría que ver qué quedaría si elimináramos las obras basadas en las de otros artistas... Los chinos copian, asimilan, absorben y después lo convierten en otra cosa diferente. Ésta es su fortaleza.”²¹⁸

coreografía

-

> *Pegasus dance, coreografía para camiones antidisturbios* es un vídeo que muestra un ballet en colaboración con la policía de Róterdam. Los camiones antidisturbios participan de una coreografía dibujada por Fernando Sánchez Castillo, con forma de divertimento performativo, con la intención (así lo expresó a las autoridades) de provocar su deseo de inserción en una sociedad democrática, a través de la “alta cultura”.²¹⁹

corporal

-

> “El dibujo, en cambio, mucho más modesto en apariencia, y también en sus pretensiones, se arroga a aquello que le es propio y que ningún otro medio le puede arrebatar: la conexión directa de la mano a la cabeza. Ser un arte corporal, que hace que imágenes mentales se materialicen. Un planeta en el que no sólo es el rey sino su único habitante legítimo; al contrario que en el caso de las demás disciplinas artísticas no compite con otros por su propio terreno y, de manera clarificadora, no tiene que recurrir lastimosamente a pensarse a sí mismo todo el rato.”²²⁰

corporeidad

-

> Está cada vez más integrada con otros medios. El artista sudafricano William Kentridge expuso su trabajo *7 fragmentos de Georges Méliès* –un joven cineasta francés– en la Galería Nacional de Victoria, en Melbourne, Australia. Como ha ocurrido con muchas de sus animaciones, este trabajo es también el resultado de los dibujos realizados, del borrado, del vuelto a trazar intermitente y filmado en secuencia a través de un paseo entre el tablero de dibujo y la cámara. En este ciclo, sin embargo, los límites entre el propio cuerpo del artista y los dibujos son cada vez más difusos. El principal protagonista de las películas de Kentridge es el artista

217- GÓMEZ MOLINA. J.J. 2005. Los nombres del dibujo. España. Cátedra.

218- SIGG. Uli entrevista- do por SERRA. Catalina. 2008. *Coleccionar después de Mao*. Barcelona. El País. 21 de febrero de 2008, p. 47.

219- SÁNCHEZ CASTILLO. Fernando. 2009. Divertimento, notas para la educación estética de las masas. nota de prensa con motivo de la exposición en la galería Juana de Aizpuru de Madrid, 27 de Enero 2009.

220- LLORCA. Pablo. 2007. *Más posibilidades para el dibujo: la narración*. Revista de Occidente nº 309. Madrid, p. 46.



mismo, donde el estudio, como laboratorio creativo de imágenes y gráficos o fenómenos, emerge y desaparece ante nuestros ojos, como un desgarrado autorretrato. Somos testigos de su vacilación e incertidumbre.²²¹

correr

-

> El trazado de una línea corriendo, eso es lo que se ve en la obra de Creed. Contrata a una serie de artistas aficionados para que cada 30 segundos recorran toda la longitud de la Duveen Gallery. Paga doce euros por hora (en algunos detalles todos empezamos a balbucear ya el nombre de Santiago Sierra como sombra intelectual).

La obra surge de una visita a las catacumbas de Palermo con unos amigos donde tuvo que correr para poder acabar el recorrido, porque iban a cerrarlas. Creed comenta que esto está bien porque te permite hacer otras cosas. Este cinismo típicamente inglés cercano a la ironía, está cargado de significados. Plantea dicotomías entre la calavera y lo vivo. En *Work no. 850*, (2008) los atletas pasan corriendo por el museo. Confronta de este modo el instante con el aura, y en ello el título acompaña. Números, solo eso, derrota de toda jerarquización.

> "Como cuando un perro en la Galia ve una liebre en campo abierto y ambos corren, aquél tras su presa y esta tras su salvación, y parece que éste está a punto de atraparla y espera alcanzarla en un momento, y roza las huellas con el hocico tendido hacia delante, mientras que aquélla ya se ve alcanzada, y escapa a los mordiscos dejando atrás la boca que ya le tocaba así corren..."²²²

cortesía

-

> "Lo que no ha hecho el cristianismo en Europa para suscitar la compasión en medio de los horrores de las guerras, lo ha hecho en Japón el amor a la música y a las letras. El cultivo de los sentimientos de ternura alimenta la consideración por los sufrimientos de los demás."²²³

221- SCHMIDT, Leoni. 2001. *Reflections on drawing*. http://keu.uovs.ac.za/faculties/documents/01/142/doc/Communitas_Vol_11.pdf#páginae=58 (consulta 16 de Agosto de 2002)

222- OVIDIO, Publio. 1963. *Metamorfosis*. Introducción José Antonio Enriquez. Traducción y notas: Ely Leonetti Jungl. Austral, p. 89.
223- NITOBÉ, Inazo. 2006. *El Bushido*. Trad Esteve Serra, J. de Olañeta Editorial. 2006. Barcelona, p. 54.

224- CLARKE, Tim, GRAY, Christopher, RADCLIFFE, Charles y NICHOLSON-SMITH, Donald. 1967. *Internacional Situacionista*, sección inglesa. Pepitas de calabaza. 2007. Trad. F Corriente, p. 18.

225- TATARKIEWI-TCZ, Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid. (Del prólogo de Bohdan Dziemidok), p. 36.

226- VALÉRY, Paul. 1920. *El cementerio marino*. Versión y traducción Jorge Guillén. Alianza Editorial. 1967, p. 8.

cortocircuitar (el arte)

-

> “Hay que cortocircuitar el arte; hay que poner todo el poder acumulado de las fuerzas productivas al servicio de la imaginación y la voluntad de vivir del hombre, de los incontables sueños, deseos y proyectos a medio realizar que constituyen nuestra obsesión común (...) el mundo posee desde hace tiempo el sueño de algo de lo que sólo necesita ser consciente para poseerlo.”²²⁴

cosa

-

“Se subraya también la distinción que existe entre el mundo y el lenguaje que utilizamos para hablar acerca del mundo; dicho de otro modo, entre las *cosas* y los *símbolos*. Esta distinción no se ha destacado siempre en él. Conocimiento, especialmente en el referente a la belleza y al arte, pero se retrotrae a la antigua cultura griega, que había establecido ya la diferencia existente entre la cosa y el nombre.”²²⁵

> Una cosa no es la misma si uno piensa en filosofía, antropología, metafísica, pintura, cine o dibujo, pero todo eso constituye un conjunto de visión compleja.

cosa (acabada)

-

“Para esos hombres deseosos de inquietud y de perfección, una obra no es nunca una *cosa acabada* –palabra que para ellos no tiene sentido alguno-, sino *abandonada*; y este abandono, que la entrega a las llamas o al público (ya sea por efecto del cansancio o de la obligación de entregar), es para ellos una especie de *accidente* comparable a la ruptura de una reflexión cuando la fatiga, la molestia o alguna sensación la anulan.”²²⁶

cosificación

-

> “No es que las cosas no expresen nada. Cuando alguien



otorga a un objeto su propia subjetividad, el objeto se hace humano. Pero en un mundo regido por la apropiación privada, la única función del objeto es la de justificar al propietario.”²²⁷

cosmovisión

-

> Nacho Criado (1998) considera la cosmovisión un lugar o herramienta. Opina que, dada la inmensa carga emotiva asociada a las obras artísticas, es deseable que las discusiones sobre arte hagan acopio de una gran medida, pues una obra de arte atrae a la mayoría de la gente solo en la medida en que arroja luz sobre la cosmovisión del artista. Cree que el artista, no obstante, considera su cosmovisión una herramienta y un instrumento, como un martillo en las manos de un albañil, y su única realidad es la propia obra de arte.²²⁸

creación

-

> Beckett escribe: “La escritura me ha llevado al silencio... sin embargo tengo que continuar: Estoy frente a un acantilado y tengo que avanzar. Ciertamente es imposible. Sin embargo podemos avanzar. Apurar unos miserables milímetros”.²²⁹

> “Al escribir no represento el papel que suelo dejarme imponer en la vida: no represento ningún papel, simplemente me siento y escribo.”²³⁰

crear

-

> “Contra aquellos que dicen que se debe crear con el *estómago*: el estómago no existe. Los ojos han de iluminar, y el cerebro debe florear.”²³¹

creatividad

-

> “Se confunden arte y creatividad constantemente. La creatividad hoy está por doquier: los sistemas

227- PERNIOLA. Mario. 2007. *Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Trad: Álvaro García. Editorial: Acuarela & Machado, p. 107.

228- MANDELSTAM. Osip. 2005. *Sobre la naturaleza de la palabra, la aurora del acmeísmo*. Madrid. Árdora Éxpres. 2005, p. 15.

229- CRIADO. Nacho. 1998. *El nuevo espectador*. (de la conferencia: *palabras vacías*). Madrid. Visor.

230- HANDKE. Peter. 1986. *Historia del lápiz*. Barcelona. Península Ideas. 1991, p. 76.

231- HANDKE. Peter. 1986. *Historia del lápiz*. Barcelona. Península Ideas. 1991, p. 254.

232- MORAZA. Juan Luís, entrevistado por OLIVARES. Rosa. *Entrevista*. Madrid. EXIT EXPRESS. nº36, p. 9.

233- NITOBÉ. Inazo. 2006. *El Bushido*. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona, p. 94.

234- MORAZA. Juan Luís, entrevistado por OLIVARES. Rosa. *Entrevista*. Madrid. EXIT EXPRESS. nº36, p. 9.

235- NITOBÉ. Inazo. 2006. *El Bushido*. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona, p. 94.

más coercitivos y más reaccionarios necesitan ser muy creativos- el mundo de la empresa, la política, la publicidad- si quieres dominar el mundo tienes que ser muy creativo. La fantasía de interpretar el arte como reducto de la creatividad es la que ha creado esta confusión entre uno y otro término. La gran fantasía moderna es llamar arte a todo.”²³²

credo

-
> “Como cierto poeta inglés, el samurái creía que no es el credo el que salva al hombre, sino que es el hombre el que justifica el credo.”²³³

credo

-
> “La tarea del comentarista es también defender sus opiniones hasta el fin, a pesar de otros, incluso, en contra de otros. Como dicen los anglosajones, *again and again*. Y el escritor tiene que defenderse solamente en el búnker de su propia conciencia ante los reproches de que no gusta, que no cumple las esperanzas depositadas en él o, lo que es aún peor, que se está quemando, qué está acabado. Y ante todo eso debería disponer de una indiferencia como la de Horacio. Tiene que saber decir lo que debe cumplir, tiene que repetirlo hasta el fin, aunque todo sea cada vez peor, o cuando nadie le hace caso, en particular cuando no le hacen caso.”²³⁴

creer

-
> “El shintoísmo, a diferencia de la Iglesia cristiana medieval, apenas prescribía a sus seguidores ningún *credenda*, al tiempo que les proporcionaba *agenda* de un tipo claro y sencillo.”²³⁵

crisis

-
> “Las crisis artísticas hasta 19... no cuestionaban más que



las formas de pintar, de escribir, de ver. Desde entonces lo que se cuestiona es la pintura, la literatura misma.”²³⁶

criterio

-

> (Criterio empirista de significado) Es el utilizado por los filósofos neopositivistas para decidir si una proposición tiene sentido o carece de él. Para estos filósofos una proposición tiene sentido si de ella cabe presentar una verificación empírica.²³⁷

crítica

-

> Se trata de buscar lo que se plantea y descubrir si lo hace o no.

crítica (de arte)

-

> Aparece en Francia en el siglo XVIII con la pretensión de proteger al público de los artistas. Diderot fue un gran defensor de una crítica que dejara espacio al público para la crítica mediante el *desconocimiento*. Más tarde fue la crítica la encargada de defender al artista, y en los últimos tiempos incluso explicar sus estrategias, hablar de él o destacar su labor por encima de la de otros por el mero hecho de haber sido citada en cualquier medio. La labor ahora es más cercana a la de ampliación de un discurso, a la de dar relevancia a algo a lo que ya se le dio la oportunidad en el espacio o en el contexto oportuno. Pero sobre todo, hoy es, más que informativa, formativa y más que crítica es adhesión. En ocasiones se desarrollan las filias y las fobias expresadas desde los instintos más bajos. La crítica necesita una redefinición de sus intenciones y motivaciones para recuperar el papel relevante que se merece...

> La creación crítica no es patrimonio de nadie, pero tampoco es neutral.

> ¿Se puede hablar de crítica?

crítica (meliorativa)

-

> Aquella que busca la mejora moral.

crítico

-

> Persona asociada a la mediocridad, pues los espíritus libres, en su búsqueda, encontrarán la oposición del mediocre.

> Mercurio impone silencio al arte del discurso, que no podía sino perturbar la aparición de las formas luminosas en el cuadro *Dorso Dossi. Júpiter y Mercurio*, pintado hacia 1528-1530, que ahora se encuentra en Viena, en el Kunsthistorisches Museum.

crock

-

> “‘El ornamento nos rodea casi por doquier’, como escribió Walter Benjamin, en *Notas sobre el crock*, su único esfuerzo por teorizar sus experiencias con las drogas, ‘ante pocas cosas fracasa tanto nuestra facultad de percepción como ante el ornamento’. Y seguía diciendo Benjamin: ‘Por el contrario, en el crock’, que es como él llamaba al estado de intoxicación alucinógena, ‘la presencia del ornamento nos ocupa intensamente’.”²³⁸

croquis

-

> Dibujo rápido, a mano alzada, realizado con medios muy escuetos y que se presenta en unas condiciones que obligan a una extrema rapidez de ejecución. Término utilizado en arquitectura. No confundir con apunte.

236- VALÉRY, Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 349.

237- ECHEGOYEN OLLETA, Javier. 2007. *Historia de la Filosofía. Volumen 3: Filosofía Contemporánea. Wittgenstein*. España. Editorial Edinumen. www.torredebabel.com (consulta el 18 de Agosto de 2007)

238- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lamprea-ve - Millán, p. 70.



cruz

-

> El más universal de los signos. Reproduce la orientación del espacio, el punto de intersección de arriba abajo y de derecha a izquierda, la unión de muchos sistemas duales en forma de una totalidad que corresponde a la figura humana con los brazos extendidos. Marca el centro del círculo, se usa en mandalas y, junto a estos, divide los cuadrados en cuatro partes. Es intersección, encrucijada; en el Romanticismo significa el triunfo sobre la muerte. En el caso de la crucifixión de Cristo tenía forma de T, también llamada cruz de san Antonio. La cruz de san Andrés tiene forma de X. Se cree que San Pedro fue crucificado boca abajo en la de trabesaño bajo. En heráldica adopta muchos significados: cruz trebolada, cruz de flechas, cruz de Jerusalén...

cromatismo

-

> Newton, al principio del siglo XIX, declara probado que todas las radiaciones del espectro de la luz son expresiones cromáticas independientes y no el resultado de combinaciones, lo que muestra que los colores son infinitos.

crucifijo

-

> Un recluso hizo un crucifijo que escondía en su interior un afilado puñal. En la Inquisición existía el mismo artilugio contra los herejes.

cruzar

-

> “Los patios delanteros no se han hecho par pasear, sino, en todo caso, para cruzarlos, podéis entrar por la parte posterior.”²³⁹

cuaderno

-

> Entre los siglos XII y XIII (Edad Media), aparecen por primera vez los característicos cuadernos usados como apunte para nuevas obras, tan explotados por el sentimiento romántico. En el catálogo de Gómez Molina, *El paisaje en la mirada*²⁴⁰ reivindica el cuaderno de viaje publicando fotografías de sus notas y dibujos como huella o acta material de su mirada, de la vivencia personal. Y estos son a su vez una reconstrucción de las decisiones que construyen una obra con los elementos decisivos y los gestos que componen su estructura. Los cuadernos y, más aún, las fotografías de los procesos de avance de las obras aparecen como radiografías invertidas de los intersticios del cuadro. Al mostrar el proceso de construcción del cuadro, la imagen final es desmontada y deconstruida. Se puede observar en su avance y en un sentido exhibicionista los errores y aciertos, el corpus del sentido último de la obra.

cuaderno (de instrucciones)

-

> El más famoso es quizás el de Duchamp, llamado *la caja verde*, que recoge las notas que dejó Marcel Duchamp para acompañar la obra *El gran espejo* donde quedaron reunidas, aunque no en su orden, notas en forma de manual de instrucciones enrevesado sin la consideración de obra de arte, qué el mismo le negó. Lo utilizó como vehículo instrumental y práctico, sin contenido artístico. El propio artista prohibió que se editara este manual hasta que no transcurrieran veinte años de su óbito.

cuaderno (de muerte)

-

> *Death note* es un cómic manga en el que combaten dos muchachos por un “cuaderno de muerte”, con el que se puede matar a las personas tan solo escribiendo su nombre.²⁴¹

239- THOUREAU, Henry David. 1862. *Caminar*. Ediciones Ardora. 2010. traducción Federico Romero, p. 35.

240- MOLINA, Gómez. 1998. (catálogo de la exposición del mismo título). *El paisaje de la mirada*. Castilla La Mancha. Caja Castilla La Mancha. Obra Social y Cultural.

241- KATO, Shingo. *Cómic japonés*, Madrid. ABC cultural. 2008. nº833, p. 62.



cuaderno (de viaje)

-
> Tiene carácter evocativo y sentimental. De su eficacia era plenamente consciente Le Corbusier al escribir en las páginas de *Viaje a Oriente*: “¡Cuando veo en mi cuaderno de notas croquis de Estambul, se me calienta otra vez el corazón”.²⁴²

cuadernos

-
> El *género* de los *Cuadernos* podría ser, como propone Wendoll K. Mc Clendon, el “diario intelectual”, es decir, “el registro de la vida de una mente; es esa vida misma preservada, vibrante y dinámica, en ese lenguaje”.

cuadrado

-
> En griego, *tetragón*. Es la figura que expresa la orientación del ser humano en el espacio, la organización y el sentido de localización. En el sistema dual se opone al círculo. Forma utilizada en la urbe romana como orden en la construcción urbanística. En las antiguas China, Persia y Mesopotamia, la imagen de la Tierra se representaba en forma de cuadrado. El cuadrado negro de Malevich y el suprematismo marcan un nuevo acontecer del espacio *áptico*. Un cubo está determinado por cuatro cuadrados y ese es su modo de presentarse en las tres dimensiones.

cualidad

-
> “Carácter, propiedad, atributo, peculiaridad. `Cualidad es una de las muchas condiciones que forman el conjunto del ser. Propiedad es una de las cualidades que distinguen a un ser de otro. Peculiaridad es una cualidad más rara que la propiedad, y constituye una distinción mas calificada. Por las cualidades de las cosas juzgamos su mérito respectivo. Una de las propiedades del imán es atraer el hierro. Es peculiaridad de la sensitiva cerrar

sus hojas cuando se las toca'. La característica es un carácter distintivo o diferenciador. Atributo es cualidad o propiedad esencial o inherente de un ser, por ejemplo, cuando decimos que la inmaterialidad es atributo del alma. Calidad.”²⁴³

cuáqueros

-

> Quienes practican esta creencia no creen en el arte.

> Los padres de James Turrell son cuáqueros.

cubomanía

-

> “La cubomanía niega. La cubomanía hace lo conocido incognoscible. La cubomanía es una auténtica fosilización de nuestra época. Lección práctica de cubomanía en la vida corriente. Escójanse tres sillas, dos sombreros, unas cuantas piedras y paraguas, varios árboles, tres mujeres desnudas y cinco muy bien vestidas, sesenta hombres, unas cuantas casas, coches de todas las épocas, guantes, telescopios, etc. Córtese todo en pequeños trozos (por ejemplo de 6x6 cms.) y mézclense convenientemente estos en una gran plaza de la ciudad. Reconstrúyase según las leyes del azar o del propio capricho, y se obtendrá un paisaje, un objeto o una hermosísima mujer desconocidos o reconocidos: la mujer y el paisaje de los propios sueños (Gherasim Luca).”²⁴⁴

242- JEANNERET. Charles-Edouard. (Le Corbusier). 1911. *El viaje de Oriente*. Murcia. Librería Yerba. Colección de Arquitectura. 1993, p. 184.

243- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 117.

244- RUIZ DE SAMANIEGO. Alberto. 2013. *Diccionario mínimo del surrealismo*. ARTE Y PARTE nº 107. Madrid. p. 56.

cuerpo

-

> Lugar que atravieso cada día, lugar en el que guardo o conservo o expulso y rechazo.

culto

-

> La mirada puede ser artística, de admiración y religiosa, en este caso es de culto.



cultura

-

> “Ha aparecido una teoría según la cual la *cultura* es dañina para el arte. Un exponente extremo de este concepto es Jean Dubuffet, ‘adversario profesional y enemigo de la cultura’; este afirma que la cultura anula a todo el mundo, especialmente a los artistas. Por esta razón se opone a la tradición europea, a los griegos, a la belleza del arte, a su racionalidad y al lenguaje literario.”²⁴⁵

> “La cultura ha sustituido las luchas de los gladiadores como forma de pacificar a la chusma, por guerras de alta tecnología que, además de causar inmensas carnicerías, permiten que los sátrapas de estilo mesopotámico sigan conservando plenos poderes sobre sus desgraciados súbditos.”²⁴⁶

curioso

-

> “Adj.-s. Indagador, averiguador, observador. El que procura averiguar lo que no debiera importarle, fisgón, espía, indiscreto. // adj. Interesante, notable // limpio, aseado, pulcro.”²⁴⁷

245- TATARKIEWI-
TCZ. Wladyslaw. 1986.
Historia de seis ideas.
Traducción Francisco
Rodríguez Martín. Edi-
torial TECNOS. Madrid,
p. 74.

246- HUGHES. Robert.
1993. La cultura de la
queja. Trifulcas nortea-
mericanas. Barcelona.
Anagrama. Traducción
Ramón de España, p. 15.

247- VARIOS AUTORES.
1980. *Diccionario de
sinónimos y antónimos*.
Bibliograf. Barcelona,
p.118.

D

D

-

> “Consonante oclusiva o fricativa dental sonora. Como signo gráfico posee simetría según un eje horizontal que corte su centro. En la notación musical anglosajona la D representa el *re*.”²⁴⁸

Dadá

-

> “Uno puede pronunciar el nombre de ciertos movimientos y de sus distintos héroes, pero cuando se dice ‘dadá’ todo parece terminar. Funciona como una rúbrica. Quizás se deba a la manera en que dadá empezó (la demolición de todo) o bien a cómo terminó (quemándose a sí mismo y no dejando piedra sobre piedra).”²⁴⁹

dadamontador

-

> Usado para identificar a Johnheart Field, cuyo verdadero nombre es Helmut Herzfelde. Dadamontador viene a por sus monos de trabajo que solía usar para vestir. Cambió su nombre como un acto de protesta ante las actitudes xenófobas de la sociedad alemana contra Inglaterra, en 1916. Era fotomontador y diseñador gráfico.

daltonismo

-

> “Acromatismo.”²⁵⁰

decadentismo

-

> La época del triunfo de la máquina y del culto positivista de la ciencia es también la del decadentismo. Va cobrando forma una *religión estética* que ve en la belleza el único valor que hay que practicar, y el dandi cree que la vida hay que vivirla como una obra de arte. En su poema *Langueurs* (1883), Paul Verlaine compara su época con el mundo de la decadencia romana y bizantina; ya está todo

dicho, ya se han probado y bebido todos los placeres, en el horizonte se divisan las hordas de los bárbaros que la civilización enferma no sabrá detener. No queda más (dirá Huysmans) que entregarse a los placeres sensuales de un imaginación sobreexcitada y sobreexcitable, cataloga los tesoros del arte, pasar las manos cansadas entre las joyas acumuladas por las generaciones pasadas.²⁵¹

248- GASCA, Luis y GUBERN, Román. 2008. *Diccionario de onomatopéyas del cómic*. Madrid. Cátedra, p. 127.

249- ROCHA, Servando. 2012. *La facción canibal*. La felguera. Madrid. 2012, p. 272.

250- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 123.

251- ECO, Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Italia. Random House Mondadori. Barcelona. Traducción de María Pons Irazábal, p. 350.

252- PEREC, Georges. 1990. *Nacé*. Madrid. Abada editores, Textos de la memoria y el olvido. 1990 p. 73.

253- MORA, Francisco entrevistado por LÓPEZ REJAS, Javier. 2006. *Neurociencia*. Madrid. El Cultural. EL MUNDO. 23 marzo de 2006, p. 65.

254- BADIOLA, Txomin. 2006. *Txomin Badiola*. Galería Soledad Lorenzo. Catálogo. Octubre. 2006.

decir

-

> “¿Tenía, yo, entonces, algo particular que decir? ¿Pero qué es lo que he acabado diciendo? ¿Qué es lo que tiene uno que decir? ¿Decir que uno es escritor? ¿Hay una necesidad de comunicar qué?. ¿Necesidad de comunicar que se tiene necesidad de comunicar?, ¿Qué es lo que se está comunicando?.”²⁵²

decisión

-

> “Es interesante que los estudios de resonancia magnética funcional han revelado con un juego de este tipo (riesgo versus incertidumbre) a las personas se les activan áreas del cerebro similares. En la situación de riesgo, pero no en la situación de incertidumbre, a las personas se les activa un área cerebral relacionada con el placer o la recompensa, cosa que no ocurre, en el caso de la incertidumbre. Eso hace que el individuo prefiera escoger siempre y preferentemente la situación de riesgo versus la incertidumbre.”²⁵³

deconstrucción

-

> Para mí, advierte Txomin Badiola, la deconstrucción tiene un sentido preciso en cuanto actitud operativa que se instala en el lenguaje ya existente. La deconstrucción no fabrica lenguaje, lo desmonta y evidencia con distancia e ironía sus puntos débiles.²⁵⁴



decoración

-
> Adornar o hermostrar. Ambos términos son importantes para artistas como Gustav Klimt. El ojo produce el complementario de un color si es sometido a la mirada intensa, al apartarlo del objeto. Ante un espacio vacío, concretamos la ausencia por el hueco que deja. Ante un espacio desnudo el hombre tiende a rellenar, a decorar. ¿Por ausencia?; ¿Por miedo? ¿Por qué el afán de ocupar?.

> “Cualquier artista mínimamente informado del devenir del arte y la sociedad no puede menos que ser crítico. Los enemigos del arte son la decoración y el simulacro.”²⁵⁵

decorador (o revolucionario)

-
“Hay una frase célebre que divide a los artistas en dos categorías: los revolucionarios y los decoradores. Digamos que yo he elegido el lado de los decoradores. Bueno, tampoco he tenido mucha elección, es el mundo el que ha elegido por mí (...) supongo que los revolucionarios son aquellos capaces de asumir la brutalidad del mundo y responderle con mayor brutalidad todavía. Sencillamente yo no tenía esa clase de valor. Pero era ambicioso; puede que, en el fondo, los decoradores sean más ambiciosos que los revolucionarios. Antes de Duchamp, la meta final del artista era proponer una visión del mundo personal y exacta a la vez, es decir, capaz de despertar la emoción; y ya era una ambición enorme. Después de Duchamp, el artista no se conforma con proponer una visión del mundo, intenta crear su propio mundo, es literalmente el rival de Dios (...) no puedo asumir la brutalidad del mundo; sencillamente no lo consigo (...) el humorista asume la brutalidad del mundo y le responde con mayor

brutalidad.”²⁵⁶

dedo

-

> Mirar huella.

255- SÁNCHEZ CASTILLO. Fernando entrevista-
do por JIMÉNEZ. Carlos. 2008. *El dedo en la llaga*.
Madrid. Babelia. 2008,
p. 18.

256- HOUELLEBECQ.
Michel. 2005. *La posibilidad de una isla*. Fran-
cia. Alfaguara. 2006.
Traducción de Encarna
Castejón, p. 141.

257- JIMÉNEZ. José.
1998 (GUIDERA. Remo.
Capítulo: anotaciones
sobre el escenario con-
temporáneo).
El nuevo espectador.
Madrid. Visor, p. 53.

258- VARIOS AUTORES.
1980. *Diccionario de
sinónimos y antónimos*.
Bibliograf. Barcelona,
p. 126.

259- MING 4. Wu. 1929.
*Junto a los Ríos de Babi-
lonia*. Madrid. Acurela
y A. Machado. 2004.
Traducido por Hugo
Romero, p. 48.

260- TATARKIEWI-
TCZ. Wladyslaw. 1986.
Historia de seis ideas.
Traducción Francisco
Rodríguez Martín. Edi-
torial TECNOS. Madrid.
(Del prólogo de Bohdan
Dziemidok), p. 36.

deducir

-

> “Puede ser un verbo inadecuado para describir lo que
acontece, puesto que se remite a la tradición occidental
‘in toto’ de corte platónico (lo verdadero que triunfa
sobre lo falso).”²⁵⁷

defecto

-

> “Falta, tacha, imperfección, vicio, deficiencia. ‘el
defecto está en el carácter y la falta en la conducta. La
distracción es un defecto, y el hombre distraído comete
muchas faltas. Hablando de las cosas materiales, el
defecto consiste en un vicio de composición, y la falta en
la ausencia de alguna circunstancia esencial o necesaria.
Un libro escrito en mal estilo tiene un defecto; si carece
de índice, tiene una falta’.”²⁵⁸

defensa

-

> El que defiende una plaza ya ha perdido, pues está
dando por descontada su centralidad en un escenario
bélico complejo. No hay ninguna necesidad de atacar a
quien ya está a la defensiva.”²⁵⁹

definición

-

> “Es el nombre que se le da a la oración gramatical que
establece el significado de algún término. (...) Y dicho
de otro modo: es el enunciado que establece la clase de
objetos que el término designa.”²⁶⁰



deformar

-

> “Es voz culta que se aplica tanto a lo material como a lo fig.: d. un sombrero, d. el carácter de un niño, d. la verdad (desfigurar). En el habla popular y tratándose de cosas materiales, (...) *desformar*, *disformar* (poco usado).”²⁶¹

deforme

-

> La deformidad es el estado de aquello que se aparta de la forma normal de manera inarmónica. Deforme no es informe.

degradación

-

> “Disminución que causa en los cuerpos pintados la Perspectiva por la distancia.”²⁶²

delight

-

> Burke habló de un *delight*, un placer negativo que procedía de la suspensión del juicio moral, que Kant luego llamó *negative lust*.²⁶³

delirio

-

> Salir.

delirio (autobiográfico)

-

> On Kawara, Stanley Brown, Hanna Dabroven, Sophie Calle o James Lee Byars, integran su vida real en la obra, la construyen desde una ficción autobiográfica. Las piezas serializadas de On Kawara, por ejemplo *I read* (1967) y *I met* (1968), que dan cuenta respectivamente de libros leídos y de encuentros, recuerdan el método clasificatorio de los diarios de Messenger. Otro tanto cabría decir de la obra de Sophie Calle *Aniversarios* (1996), que

reúne en diferentes vitrinas los regalos recibidos en cada cumpleaños.²⁶⁴

delirio (taxonómico)

-

> A partir de *Journaux intimes*, Messenger inicia una labor de plástica autobiográfica que parece impulsada por una especie de delirio taxonómico, en muchos puntos similar a la emprendida en el terreno literario por su compatriota, el patafísico Georges Pérec (1928-1983). Convertida en una especie de Linneo de su propia naturaleza emocional, selecciona, ordena, nombra, expone. Utiliza para ello fichas, cuadernos, álbumes, listas manuscritas o bordadas, vitrinas, fotografías, etc.

261- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 127.

262- D.D.A.R.D.S. 1788. *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de profesores*. Segovia. Imprenta de D. Antonio Espinosa. Facsimil editado por Trigo Ediciones, s.l. 1996, p. sin paginación.

263- ROCHA. Servando. 2012. *La facción canibal*. La felguera. Madrid. 2012, p. 85.

264- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 114.

265- HUGHES. Robert. 1993. *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*. Barcelona. Anagrama. Traducción Ramón de España, p. 176.

democracia (cultural)

-

> “La otra peculiaridad de la enmienda Helms es que estaba redactada con tanta vaguedad que carecía totalmente de sentido. Hubiese creado, como señalé a la semana siguiente en *Time*, una parodia enloquecida de democracia cultural donde todo ciudadano y ciudadana serían su propio Catón o el Censor. Lo único que necesitaría la obra artística para perder las subvenciones, o (si es exhibida en un museo con los auspicios del NEA) ser retirada de la vista, sería ‘ofender’ a alguien por cualquier motivo. La enmienda era por tanto la cristalización de nuestra cultura de la queja de la ley.”²⁶⁵

democrático

-

> Si pudiésemos a la gente que decidiese qué es una obra estética o bella, el resultado de la votación sería el de lo abyecto. El arte no tiene nada que ver con la democracia.

demolición

-

> “Bataille jugaba con la ventaja de saber, a diferencia de Duret, que la pintura moderna se había ido afianzando



públicamente como un proyecto de demolición de sus temas tradicionales, más que como reivindicación de su valor intrínseco.”²⁶⁶

desaparición

-
> “Al día siguiente por la mañana, le dijeron que no quedaba nada de su obra. Ni siquiera los plásticos. Nadie sabe qué fue de ellos. Como indica José Díaz Cuyás, la memoria de los Encuentros fue borrada tanto desde la izquierda como desde la derecha. Como los plásticos de los que estaban hechas las cúpulas, no se supo nada de lo sucedido en Pamplona durante años, al evitar su estudio intensivo. Nadie hablaba de ellos, o lo hacía de forma superficial. Como si nunca hubiera sucedido.”²⁶⁷

desapariciones

-
> “Este título es un eco directo de uno de los grandes libros de Georges Perec, *la Disaparition*, publicado en 1969. (...) la novela contiene una desaparición real: no contiene ni una sola vez en sus 319 páginas, la letra e, que es la letra más frecuente en francés. Concretamente esto significa, no ya que Perec haya suprimido la letra e, sino que ha conseguido escribir una novela entera en francés sin emplear jamás una sola palabra que contenga la letra e.”²⁶⁸

desdibujamiento (entre el arte y la vida)

-
> “Para Krapow, el arte y la vida están en competición. El arte parecía superior a la vida, pero en la modernidad parece inferior a la vida. La vida ha ganado claramente la competición, que es por lo que el arte se une a ella, o, más bien, es colonizado por ella. El arte se hace humilde y se llena de dudas sobre sí mismo como resultado de su capitulación. La cuestión parece ser que, si uno puede derrotar a la realidad cotidiana, igualmente podría convertirse en parte de ella, sean cuales sean los

resultados maniaco-depresivos: un enfoque whitmanesco que prescinde de la poesía sin querer fingir ser poesía ni ver la poesía en la vida prosaica, como hizo Whitman.

(De las ideas de Kaprow se ha dicho, de hecho, que derivan de la idea del 'arte como experiencia' en Whitman y John Dewey.) Veamos algunas citas que ilustran la cuestión. En 'La educación del no artista, Parte I' -o del 'postartista', como yo prefiero llamar al nuevo personaje social-, Kaprow escribe, sin ironía o con la justa para añadir un toque sardónico a sus observaciones, las cuales comparan desfavorablemente el arte moderno con la tecnología moderna y el entorno moderno en general:

La sofisticación de la consciencia en las artes hoy en día (1969) es tan grande, que es difícil no afirmar como cosas afirmadas:

-que el vehículo espacial de LM es patentemente superior a todos los esfuerzos escultóricos contemporáneos;

-que el intercambio verbal por radio entre el Centro de Naves Espaciales Tripuladas de Houston y los astronautas del Apolo 11 ha sido mejor que la poesía contemporánea;

-que con sus distorsiones de sonidos, pitidos, parásitos e interrupciones de la comunicación, tales intercambios también han superado la música electrónica de las salas de conciertos;

-que ciertas cintas de vídeo por control remoto de las vidas de las familias en el gueto grabadas (con su permiso) por los antropólogos son mas fascinantes que las celebradas películas *underground* que presuntamente presentan la vida tal cual es; que no pocas de esas brillantemente iluminadas gasolineras de plástico y acero inoxidable en, digamos, Las Vegas, constituyen la arquitectura más extraordinaria de hoy en día;

-que los aleatorios movimientos que los compradores

266- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 105.

267- LÓPEZ MUNUE- RA, Iván. 2009. *Los encuentros de Pamplona: de John Cage a Franco pasando por un prostíbulo*. Arte y Parte nº83. Editorial Arte y Parte, p. 40.

268- VARIOS autores, (del capítulo: Gérard Wajcman, *Memoria, visión, espera.*) 2006. *0-24 Ignasi Aballí*. Barcelona. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; Museo de Arte Contemporáneo de Serralves; Porto e Ikon Gallery Birmingham, p. 278.



hacen como si estuvieran en trance en los supermercados son más ricos que cualquier cosa hecha en la danza moderna;

-que la pelusa debajo de las camas y los escombros de los vertederos industriales son más atractivos que la reciente erupción de exposiciones del maestro de los desperdicios desperdigados;

-que las estelas de vapor dejadas por las pruebas de cohetes -garabatos estáticos que llenan el cielo con los colores del arco iris- no los igualan los artistas que exploran medios gaseosos;

-que el escenario bélico del Sudeste Asiático en Vietnam o el juicio de los 'Ocho de Chicago', por más que indefendible, es mejor teatro que cualquier obra;

-que...etc..., etc.... el no arte es más que el Arte arte.”²⁶⁹

deseo

-

> “Aquello que es radicalmente antialienante en la vida de todos.”²⁷⁰

desesperado

-

> Un estado puro.

desfavorable

-

> “Las circunstancias absolutamente desfavorables que las mujeres encuentran en el desempeño de cualquier actividad artística fueron descritas en un delicioso manuscrito de Virginia Wolf: *Una habitación propia*.”²⁷¹

desfigurar

-

- > Modificar.

desinformación

-

- > “La desinformación no significa información falsa, sino engañosa, equivocada, irrelevante, fragmentada o superficial; información que crea la ilusión de que sabemos algo, pero que de hecho nos aparta del conocimiento.”²⁷²

desmañado

-

- > David Hockney en *El conocimiento secreto*, refiriéndose al caso de Gerrit van Honthorst (pág 47), determina que si era capaz de enorme perfección en sus cuadros se debía a que en sus dibujos aparece como *desmañado*. Como argumento de la posibilidad del uso, de la óptica en sus cuadros y de la vista en sus dibujos.

desmaterialización

-

- > “En 1959 Yves Klein llevó a cabo lo que denominaba *traslado de la sensibilidad pictórica inmaterial*, que consistía literalmente en introducir aire vulgar en ampollas, cuya condición certificaba por escrito al comprador de los mismos a cambio de unos gramos de oro.”²⁷³

desmembración

-

- > La representación del cuerpo femenino por partes.²⁷⁴

desorden

-

- > Es el que se crea en un ámbito de orden previsto.

269- KAPROW. Allan. 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life* (Ensayos sobre el desdibujamiento entre el arte y la vida). Berkley. University of California Press 1993, p. 97-98.

270- PERNIOLA. Mario. 2007. *Los situacionistas*, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. Traducción: Álvaro García-Ormaechea. Editorial: Acuarela & Machado, p. 104.

271- CARRO FERNÁNDEZ. Susana. *Mujeres de ojos rojos, Del arte feminista al arte femenino*, Ed, TREA, página, 123.

272- POSTMAN. Neil. 1981. *Divertirse hasta morir, el discurso público en la era del show business*. Nueva York. Tempestad. 2001. Traducción Enrique Odell, p. 111.

273- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 93 y 94.

274- CARRO FERNÁNDEZ. Susana. *Mujeres de ojos rojos, Del arte feminista al arte femenino*, Ed, TREA, página, 64.



desplazamiento (del eje geométrico de la guerra)

-
> “Una guerra puede vencerse sin combatir en batallas. (...) Se trata sobre todo de un desplazamiento del eje geométrico de la guerra (...) La victoria se debe sobre todo a una acción intelectual, a un cambio arbitrario de perspectiva, que no desafía la fuerza del enemigo, sino que la hace vana, la sortea y la vuelve inútil. Si un punto geométrico particular del mapa del teatro bélico es de importancia estratégica, la victoria no consiste necesariamente en conquistar ese punto, en el que el enemigo se siente inatacable, sino más bien en modificar el mapa entero para convertirlo en un punto de importancia secundaria. Desplazar la acción a otra parte, insistir en otros puntos, irse a otro sitio y dejar al enemigo que defiende atrincherado un lugar que se ha vuelto inservible.”²⁷⁵

deposición

-
> Tiene dos sentidos y ambos se refieren al abandono. El primero se refiere a una actitud, y el segundo a los excrementos. Habitualmente se arañaba la piedra para conseguir escribir o dejar huella o testimonio. Era también una expresión posible. En el 2008 se presentó un estudio sobre una losa de 90 centímetros que mostraba letras con tinta, datada en el siglo I antes de Cristo. Deponer una actitud es una manera de abandonarla, evacuar los excrementos también lo es, pues maneja conceptos similares. Arañar una piedra es una actitud algo agresiva pero cercana a la huella, al gesto impulsado. Usar tinta en esta piedra es extraño y llamativo porque revela una caricia sobre ella, un instinto diferente al que se ha manejado habitualmente sobre las culturas previas a Cristo. Dejar huella o constancia sobre una piedra es abandonar algo de nuestro interior, es evacuar una idea, y esa renuncia puede tener que ver con una actitud terapéutica. Dejar constancia, ya sea terapéuticamente o por necesidad expresiva, al igual que evacuar, como el

hombre hace a diario, es una manera de dejar huella y de abandonar algo nuestro, algo que nos ha pertenecido, y que de no hacerlo quizás nos causaría dolor, pero que al hacerlo también se lo causa a algunos, con una mezcla de placer, ya que, al fin y al cabo, el ano es un lugar erótico al fin y al cabo.

derecha (e izquierda)

-

> Los dos lados forman un sistema dual que atribuye preferencia a la derecha como lo positivo. La *dexteridad* se deduce de la silueta en negativo de la mano en grutas de culto de la época glacial. En pintura se presenta al ladrón arrepentido a la derecha de Cristo. Los magos africanos preparan acciones con la derecha y con la izquierda los venenos. En China no conceden diferencia (ying-yang). En la magia occidental el sendero de la derecha es el de magia blanca y el de la izquierda es el de la magia negra.

276

deriva

-

> “Se diferencia cualitativamente tanto del viaje como del paseo, porque mira al reconocimiento de los efectos psíquicos del contexto urbano. La deriva presenta un doble aspecto: pasivo y activo. Por un lado, comporta la renuncia a cualesquiera objetivos y metas fijadas de antemano así como el abandono a las solicitudes del terreno y a los encuentros ocasionales y, por otro lado, implica el dominio y el conocimiento de las variaciones psicológicas. Además, es importante señalar que la deriva tampoco se parece al deambular de los surrealistas, una experiencia meramente arbitraria, sino que refleja una situación urbana objetiva de interés o de aburrimiento.”²⁷⁷

desafío

-

> Enfrentar o medir una capacidad con respecto a otra.

275- MING 4. Wu. 1929. *Junto a los Ríos de Babilonia*. Madrid. Acuarela y A. Machado. 2004. Traducido por Hugo Romero, p. 46.

276- SOURIAU, Etienne. 1998. *Diccionario de estética*. Madrid. Akal. 1998.

277- PERNIOLA, Mario. 2007. *Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Traducción: Álvaro García-Ormaechea. Editorial: Acuarela & Machado, p. 25.



desaparición

-

> ¿Un dibujo borrado?

desaparicions

-

> La obra de Ignasi Aballí, con este título, contiene 24 pósteres de películas y permite al espectador ojearla como si fueran un gran libro. El título que hace referencia a la obra es la novela más famosa de Perec. Perec logró escribirla en 1969 sin utilizar ni una sola vez, en sus más de 300 páginas, la vocal “e” (consultar “e”), la más frecuente en francés. Muchos de los pósteres representan películas que nunca se realizaron. Todos tienen el título de alguna novela de Georges Perec. Desaparicions II fabrica un rastro tangible de películas que nunca fueron realizadas, dándoles existencia a través del espectador que, en su mente, empieza a crearlas.

desconocido

-

> No es lo mismo que discreto.

deseo

-

> Para los dadaístas, el deseo es una fuerza bruta, violenta e irracional, reflejo del auténtico individuo que se esconde tras la hipócrita máscara del uso social. Los surrealistas van a encontrar en el deseo el mismo sabor violentamente subversivo.

> La última revolución del deseo fue el Mayo del 68.

> Lo que nos falta y lo que mejor nos define.

deseos

-

> Hacemos deseo de los dioses lo que nos interesa pero no

podemos justificar.

deslumbrar

-

> ¡Deslumbrar!, esa es la clave, insiste Gil Calvo. “Hacer yoes múltiples donde lo feo garantiza las miradas. La belleza es castradora y limitada. Las identidades clásicas ya no venden, no son competitivas”.²⁷⁸

desmaterialización

-

> Resultado de la imposibilidad de aplicar una reforma (referido al arte contemporáneo). Produjo en los sesenta rematerializaciones: es decir, continuidad de las anteriores, una vez simplificados como fruto de la orfandad de la que es responsable la “gran narrativa” del expresionismo abstracto.²⁷⁹

> En el ensayo de R. Lippard *The Desmaterialization of the Art Object*, (1973)²⁸⁰ se recogen los trabajos de una generación de artistas que se propusieron cambiar el estado de las cosas que habían heredado, experimentos rompedores que explican el arte actual. Aunque este libro sirve de referente, es la obra de esos artistas, a través de la disposición de sus materiales, la que realmente desmaterializa el concepto de arte.

desnudo

-

> Se atribuye a Praxíteles la primera figura desnuda de la historia. Es una conclusión desmesurada, y no solo porque el desnudo forma parte de la estatuaría primitiva. Además este complejo judeocristiano y pecaminoso de la desnudez no pertenecía en absoluto al *modus vivendi* de la ética de los atenienses en los tiempos que vieron nacer y vivir al maestro (400-300 antes de Cristo).²⁸¹

278- MANRIQUE SABOGAL. Winston. 2008. *El esplendor de la fealdad*. Madrid. Babelia. EL PAÍS. 5 de Enero de 2008, p. 23.

279- VIDAL. Carlos. 1997. *Apuntes sobre el arte de hoy*. Madrid. LÁPIZ. número 135. año XVI, p. 21.

280- R. LIPPARD. Lucy. 1973. *The Desmaterialization of the Art Object*. California. University of California Press.

281- AMÓN. Rubén. 2007. *El Louvre se rinde ante la perfección de Praxíteles*. Francia. EL MUNDO. Cultura. 2 de Abril de 2007. p. 46.



desorientación

-

> La distracción adormece, pero la desorientación obliga a pensar.

desplazar

-

> Algunos de los argumentos más directos consisten en leves desplazamientos de la realidad, como por ejemplo tomar la parte por el todo. Este desplazamiento tiene relación con el origen del *ready made* o escoger un trozo de realidad y proponerlo como arte, consistente en sin disfrazar su materialidad, trasladarla y cambiarla de lugar para hacerlo aún más real. El acontecimiento se convierte en algo real, y lo real deja de ser acontecimiento por virtud de este cambio de lugar.

desproporción

-

> En los bocetos, de algunos retratos de Ingres, se ha reducido la cabeza un ocho por ciento y se ha demostrado que entonces encajaba perfectamente en la proporción del resto de la figura.

destino

-

> El budismo proporciona un sentido de tranquila confianza en el destino y amistad con la muerte.

destrucción

-

> Picasso entiende un dibujo como una acumulación de destrucciones.²⁸²

> Ai Weiwei (Pekín 1957) tuvo contacto con el dadá en Nueva York en 1981, y experimentó una influencia de lo sarcástico y elegante de esta posición. Usa antiguas vasijas neolíticas o de la dinastía Han (año 206 antes

de Cristo a año 200 después de Cristo) que pintaba con rótulos, con colores o las arrojaba al vacío. Una de ellas aparece con el logotipo de Coca-Cola dibujado con minuciosidad, dentro de un planteamiento más allá de la apropiación y cercano a la destrucción, con la idea de provocar preguntas sobre la historia.

destruir

-

> El orgullo de quienes no pueden edificar es destruir.

> Destruir una obra de arte es una metáfora o analogía de otra cosa.

> ¿Qué ocurre cuando alguien desea destruir un dibujo?

diablo

-

> “La tradición cristiana procuró no recordar que, si Satanás había sido un ángel, presumiblemente debía ser muy bello (...) si en el Dr. Fausto de Marlowe (1604) Mefistófeles era todavía feo y si, todavía en el siglo XVIII, en el diablo enamorado de Cazotte, aparece bajo la forma de un camello, en el Fausto de Goethe se muestra como un señor correctamente vestido (...) Mefistófeles anuncia, por tanto, una tercera metamorfosis del diablo, que en el siglo XX se volverá completamente ‘laico’ (véanse los textos de Dostoievski, Papini y Mann); ni terrorífico ni fascinante, infernal en su mediocridad y en su aparente mezquindad pequeñoburguesa, es ahora mas preocupante porque ya no es inocentemente feo como lo pintaban.”²⁸³

282- RICHARDSON, John. 1997. *A life of Picasso*. London. Pimlico.

283- ECO, Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Barcelona. Lumen. Traducción María Pons Irazazábal, p. 179-182.

diagonal

-

> Línea que une dos ángulos no consecutivos de un polígono. Utilizado especialmente en el Barroco, se opone a las horizontales y verticales.



> Mondrian la rechaza en su obra a partir del momento en que rompe con Van Doesburg, del grupo De Stijl.

dialéctica

-

> Fórmula dada por Friedrich Hegel para comprender tanto los aspectos positivos como negativos de la historia, la ética, el derecho, la política y la biología. Sostiene que existe un principio armonizador (síntesis), que resulta de la acción (tesis) y negación (antítesis) de las cosas. Todo lo real implica la coexistencia de contrarios. Más tarde, Engels califica la dialéctica como la ciencia que estudia las leyes universales del movimiento y desarrollo de la naturaleza, de la sociedad y del pensamiento. Es el método marxista de análisis y comprensión.

> ¿Debe un artista entregarse a la dialéctica?

¿Puede un artista llegar a una teoría del fin de su obra?,

¿Puede la reflexión anular la acción?

¿Tiene que pensar en el juicio o en la obra?

dibujante (científico)

-

> “Soy un científico, y no un dibujante o un satírico. La frase se puede leer como un reproche a la crítica de su esteticismo formulado por Brecht. Grosz, el irascible dibujante y satírico venenoso, reivindica de repente distancia apolínea de la mirada científica como el secreto oculto de la visión, no obstante patética, de sus óleos y dibujos. Paradójico.”²⁸⁴

dibujar

-

> Acción de trazar líneas o crear manchas de color directamente sobre un soporte de naturaleza múltiple, en particular papel, mediante pigmentos sólidos de lápiz, carboncillo, pastel o pigmentos líquidos aplicados a pluma, tinta o pincel.

> “Dibujar es, primeramente, mirar con los ojos, observar, descubrir. Dibujar es aprender a ver...”²⁸⁵

> En Le Corbusier este ver significa estudiar, probar para descubrir a través del dibujo con una eminente función instrumental.²⁸⁶

> Un hombre que dibuja, que ante la presencia de un soporte rellena o hace vivir ese lugar, ese hombre es un hombre que ve o es capaz de ver en el vacío. Un transporte natural empuja ese entusiasmo a recrear la cosa. Ese afán es de posesión y conocimiento, porque dibujar es poseer y es retener en el papel la visión que tuvimos. La retenemos y la recreamos. Le damos vida para verla y ser mostrada. Mostrar es algo fuera del alcance de la lógica. Si uno ha de contar una historia, debe obviar la verdad y atenerse a unos argumentos que reflejan perfectamente la historia, aun cuando estos se encontraran fuera de ella. Para señalar y reflejar algo en el dibujo, uno debe obviar la verdad, que ha de ser sustituida por su alma.

284- SUBIRATS, Eduard. 2003. *El reino de la belleza*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes. p. 96.

285- DE BLAS, Javier; CIRUELOS, Ascensión; BARRENA, Clemente. 1996. *Diccionario de dibujo y estampa*. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional.

286- VALÉRY, Paul. 1871-1945. *Piezas sobre arte*. Francia. La balsa de la Medusa. Visor. Madrid. 1999, p. 16.

287- VALÉRY, Paul. 1871-1945. *Piezas sobre arte*. Francia. La balsa de la Medusa. Visor. Madrid. 1999, p. 170.

> Valéry, hablando de Corot,²⁸⁷ cuenta que “un día, en el bosque, uno que estaba allí plantado mirándole pintar le pregunta angustiado: Pero señor mío, ¿dónde ve usted ese árbol que está poniendo ahí?. Corot se saca la pipa de entre los dientes y sin volverse señala con la boquilla una encina a su espalda...” La verdad es informe. En cualquier materia, atenerse a la verdad, fundarse en la observación pura, tiene como efecto la inconsistencia. La composición es entonces lo “arbitrario razonado”, como apunta Valéry, y se inventa como respuesta a la necesidad de concebir la belleza.

> Tomando como base la definición de la Real Academia debemos incluir como precursores de un nuevo dibujo a Walter de Maria y su media milla dibujada en el desierto de California en abril de 1968 o, como dibujo más cercano, a Douglas Gordon y sus tatuajes pensados para ser vistos en espejos, con la palabra *guilty* (culpable) de 1997.



> Dibujar ya no es un acto de orden, dibujar es una estrategia usada para cuestionarse a sí mismo o a los valores externos al arte y su mercado o a ambos planteamientos. Usando definiciones casi decimonónicas, el dibujo plantea una obra con vocación de futuro; Gordon Matta Clark dibuja porque secciona casas con un corte limpio y muestra su interior.

> Según la Real Academia Española, dibujar es: “Delinear en una superficie, y sombrear imitando la figura de un cuerpo”, y “Describir con propiedad una pasión del ánimo o algo inanimado”.

> Es representar gráficamente sobre una superficie.

> No es decir, es hacer.

dibujar (a hurtadillas)

-

> Cuando la Gestapo detuvo a Zoran Music en Italia en 1944, acusado de colaborar con los antifascistas, fue llevado a uno de aquellos pozos negros cuyo nombre tenemos hoy grabado como una referencia de la geografía de la ignominia: Dachau. Y nada más entrar en aquel infierno empezó a dibujar a hurtadillas lo que veía a su alrededor. Ante montañas de presos agonizantes, como ante los que pendían de las horcas ejemplificantes, o de los carros que trasegaban de un lado a otro cuerpos con un último hálito de vida, Zoran reconocía sentirse como en trance y se aferraba con sus débiles fuerzas a unos pedazos de papel (de los que afortunadamente el Museo de Basilea conserva algunos) no tanto para dar testimonio sino para interrogarse a sí mismo cómo era posible alcanzar semejante ultraje a la dignidad. Que consiguiera convertir ese torbellino de iniquidad en arte, como logró el dibujante español Robledano en el interior de las cárceles franquistas, da idea de la manera en que la estética puede brotar de la alianza con la verdad.

dibujar (borrando)

-

> “Surge con la idea de borrar una impresión digital. Los primeros fueron paisajes clásicos borrados con crema solar, que luego quemé con el sol utilizando una lupa. Son el punto de partida de la exposición. Tiene que ver con la necesidad de dotar de higiene al conocimiento. De formatearlo. Se trata de una reflexión sobre el residuo. A partir de ahí, empecé a utilizar un *software* de recuperación de datos que yo mismo había borrado tiempo atrás en distintos ordenadores y discos duros. Todos esos documentos (JPG, PSD, TIFF...) fueron perdiendo información y desgastándose digitalmente con el tiempo. Al principio, el encuentro de imágenes borradas fue fortuito, pero pronto empecé a controlar el proceso de degradación de la papelería virtual. Ha sido como dibujar borrando. Imprimí en lona vinílica estas imágenes borradas digitalmente y las he vuelto a borrar físicamente con disolvente. Luego, las he intervenido con pintura de colores que siguen cierta lógica computacional.”²⁸⁸

dibujar (en el aire)

-

> Sistema de dibujo virtual en tres dimensiones que permite dibujar en el aire. El dibujante participa del mismo espacio que las líneas que traza.

288- RADRIGALES, Enrique. 2013. Entrevista de Bea Espejo. *Lo interesante de la tecnología son las emociones que provoca*. Madrid. EL MUNDO. El Cultural. 11 de Enero de 2013, p. 31.

289- RIBAL, Pilar. 2007. *Barceló*. Mallorca. El Cultural. EL MUNDO. 25 de Enero 2007, p. 40.

dibujar (con las manos)

-

> Pilar Ribal cita a Miquel Barceló cuando habla de la capilla del Santísimo de la catedral de Palma de Mallorca: “Agrietándola y golpeándola, cociéndola hasta obtener de la arcilla las texturas rugosas de la tierra. Dibujando con las manos hasta perder las huellas de los dedos. Vertiéndose prácticamente a sí mismo en ese lienzo colosal que revela la transmutación del fango en panes y peces”.²⁸⁹



dibujante

-
> Según dijo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1996)²⁹⁰, es cualquier artista, sea cual fuere su medio expresivo o campo de actividad, ya que la práctica del dibujo es una exigencia previa en su formación y un auxiliar imprescindible para el desarrollo de su actividad artística.

dibujo

-
> Deriva del latín *designare*, designar, compuesto de la partícula *de* y de *signum*, señal o imagen.

> Es un lugar fabricado para una memoria, para un pensamiento. Un dibujo es realizado para su visión. Y su significado no está asegurado. Pero además de la capacidad de mostrar una imagen, muestra un acontecimiento, porque muestra a alguien que se tomó la molestia de realizarlo. Un dibujo es una mirada que para Alfonso Armada²⁹¹ debe ser como la primera que tuvimos, pero sin desdeñar lo aprendido a lo largo del camino de la experiencia y de la vida. Además, entiende el dibujo como una experiencia visual relegando a la pintura al apartado de la reproducción de lo visible.

> Es un trazo sobre un soporte, es una marca, es una acotación, es la pregunta ante esta, es la búsqueda de una pregunta mostrada a través de otra, es señalar, es reconocer un espacio o una idea, es errar constantemente como hizo Giacometti, es abrir para mostrar en Mata Clark, es marcar en Santiago Sierra, es ordenar para Mondrian, es ocultar según Malevich, es eyacular cuando lo hace Pollock, es acertar según afirmaba William Blake, es ver, y así lo mostró el cubismo, es expresión pura con el expresionismo de De Kooning, es poetizar con Picabia. Un dibujo es el caos resultante de una cuestión elaborada en forma de pensamiento y accionada por mecanismos propios de la definición latina *designare*.

> Es junto al color el fundamento y principio del arte, según Cennino Cennini. Es esencia y teoría de las artes para Ghiberti y circuncisión, composición y receptor de luz para Leon Battista Alberti.

> Leonardo lo defiende como parte de un discurso mental, y esto nos sirve aún hoy. Vasary cree que es la idea y la forma de las cosas. Hegel lo plantea como la idea encarnada en una forma sensible. En la Gestalt se plantea como estructura, y Miguel Ángel Buonarroti dice que se dibuja con el hombro, no con la mano.

> El dibujo, tal vez, sea el único espacio donde el sinsentido tiene permiso, acaso porque no es más o no es menos que el escenario para todo aquello que una vida real no admite.

> La vida se va como la vela que se apaga y en esto el dibujo es la “vida en suspenso”, es un lugar acontecido.

> Es un *yo estuve aquí*.

dibujo (actual)

-

> La actitud del dibujo actual no repite más que un dibujo germinal cuyos esquemas son repetidos una y otra vez, una práctica sobrevalorada por una crítica perezosa situada fuera de la tradición de la propia disciplina del dibujo, manifiesta Molina.²⁹²

dibujos (asesinos)

-

> Georg Grosz era, sin embargo, la excepción. “Pero hay uno ahí –escribe después de su comentario irónico sobre la exposición dadaísta- que pone todo el tenderete patas arriba. Ese que salva toda la exposición se llama Georg Grosz. Es todo un tipo. Un muchacho lleno de infinita acidez. Si los dibujos fueran capaces de matar, los militares prusianos ya estarían enterrados. Por lo demás,

290-DE BLAS. Javier; CIRUELOS. Ascensión; BARRENA. Clemente. 1996. Diccionario de dibujo y estampa. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional.

291- BERGER. John. (del prólogo de ARMADA. Alfonso) 2000. *Mirar*. Barcelona. Gustavo Gili. 2000. Traducido por Pilar Vázquez.

292- GÓMEZ MOLINA. J.J. 2005. Los nombres del dibujo. España. Cátedra, p. 151.



los dibujos, efectivamente, son capaces de matar.”²⁹³

dibujo (en el aire)

-
> Los dibujos realizados con una pequeña luz, un cigarrillo o una vela con una larga exposición fotográfica que los registra, son los precursores de un sistema mucho más complejo, que la web científica www.physorg.com mostraba el 21 de septiembre del 2007. Es un sistema que, con un mando, permite realizar dibujos espaciales en tres dimensiones que recuerdan mucho a Freehand en 3D. Este invento está en fase de perfeccionamiento, pero su utilidad va destinada en principio a la investigación para tratar de evitar, entre otras incomodidades, la de llevar gafas para poder verlos.

dibujo (arabesco)

-
> Dibujo de adorno compuesto de tracerías, follajes, cintas y roleos. En la civilización islámica, incluso los objetos destinados a modestas funciones utilitarias y ejecutados en los más humildes materiales tienden a estar profusamente decorados. La transformación de las superficies por medio de la ornamentación es una preocupación primordial que impregna todo el arte islámico. El motivo más ejemplar de esta ornamentación es el arabesco, que se emplea más comúnmente en frisos, zócalos y cenefas²⁹⁴. Aunque sus orígenes se remontan a los del follaje de viña naturalista del arte clásico occidental y oriental, que los musulmanes encontraron en los monumentos cristianos, romanos, bizantinos, sasánidas e indios de los territorios recién conquistados, el arabesco islámico presenta múltiples formas, que pueden llegar hasta la abstracción. Pero, cualquiera que sea su naturaleza formal y la materia sobre la cual se trabaje, el arabesco se rige siempre por los mismos principios de movimiento preciso y regular, de repetición simétrica y de expansión ilimitada, que dan lugar a composiciones equilibradas y armoniosas. A menudo, incorpora motivos

geométricos y a veces él mismo se geometriza. De hecho, la geometría constituye el fundamento conceptual de toda la estructura y decoración de la mayor parte de las obras de arte del Islam.

> Lo que en inglés y francés se conoce como *arabesque* (arabesco) o *mauresque* (morisco), en España recibe el nombre de lazo o lacerías. Estas combinaciones geométricas, complicadísimas en Al-Ándalus, continúan hasta épocas muy avanzadas gracias a los mudéjares, incluso en América. Donde primero aparecen es en la mezquita de Córdoba, en el siglo X. En cambio, en el oriente islámico surgen más tarde, en el siglo XII. Es de suponer, pues, que lo andalusí influiría en este desarrollo decisivamente. Luego vendrá el lazo granadino con el auge del arte nazarí en el siglo XIV, libre de influencias anteriores. El lazo tiene dos fundamentos: el tema y la base simétrica. Estos temas son polígonos. En Al-Ándalus el más aplicado fue el octógono, que forma el lazo de ocho.

En tanto que el oriente islámico, poco a poco, resolvió los arabescos en interpretaciones naturalistas y el Magreb y al-Ándalus los desarrollaron según un centelleante juego de líneas próximo al carácter del Rococó, Egipto y Siria conservaron con fidelidad los tipos de arabesco, que habían llegado a su plenitud. La época de los mamelucos, que marca el grado más alto de esplendor del arte islámico egipcio, llena los campos de los espacios poligonales con arabescos cuyos motivos rayonados y estrellados son de una rara belleza.

La estrella, de seis, ocho, dieciséis o más puntas es una de las formas fundamentales del diseño geométrico islámico. Puede emplearse igualmente en dos o en tres dimensiones, para transformar una cúpula en una red compleja de superficies concatenadas o para adornar maderas y herrajes dentro de los edificios.

>Es el más espiritualista de los dibujos según Baudelaire.²⁹⁵

293- SUBIRATS, Eduardo. 2003. *El reino de la belleza*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes. p. 90.

294- MARTÍNEZ NESPRAL, Fernández y FAYSAL NOUFOURI. Hamurabi. 1994. *El Diccionario del Alarife*. Buenos Aires. Fundación Los Cedros, p. 98.



dibujo (automático)

-

> “Aquellos producidos desde la indiferenciación a la diferenciación del sentido.”²⁹⁶

> A partir de la escritura automática, se plantea como camino de contacto con ese ser oculto y definitivo, adalid de los nuevos tiempos. Con la intención de obtener nuevos resultados que marcaron el surrealismo.

dibujo (autónomo)

-

> Aquel que es independiente en su utilidad.

> La primera opinión tajante en cuanto a la autonomía del dibujo la encontramos en Cennino Cennini (s.XIV)²⁹⁷ que dijo: ¿Sabes qué te ocurrirá dibujando a pluma? Que eso te hará experto y práctico y te meterá el dibujo en la cabeza.

> Alonso Cano (1630) desarrolla dibujos que no son bocetos ni estudios, sino pensamiento.

> Julio González (Barcelona, 1876-Arcueil, 1942) tiene dibujos con cierta autonomía, pero algunos son utilizados luego como base de su producción escultórica. Y ya mas cercanos, encontramos los de algunos artistas minimalistas que ni siquiera son realizados por ellos, sobre la pared, y que pueden ser antecedentes de la ultima acción de Isidoro Valcárcel Medina en la galería Caja Negra, en el año 2001. que dibujó varios días a la vista del público (sobre las paredes.)

dibujo (borrado)

-

> La exposición de 1953 en la galería Sydney Manis, aún tuvo un postrer episodio. El joven Robert Rauschenberg, que conocía y admiraba a De Kooning, le pidió que le regalara uno de sus dibujos, le precisó que era con

la finalidad de borrarlo. Previamente, el joven artista había intentado borrar sus propias obras, pero no quedó satisfecho con el resultado. Necesitaba suprimir algo que fuera cien por cien arte y solo así el acto de anulación tendría el efecto deseado. *Dibujo de De Kooning borrado* es el resultado de aquella iniciativa, en la cual el mismo pintor se avino a participar de buena gana. Fue una pieza clave de la nueva sensibilidad que acabaría imponiéndose a finales de la década de los sesenta.

De los diversos relatos que se conservan de aquella singular escena, ninguno menciona el tipo de dibujo entregado al sacrificio. Se hace hincapié, sobre todo, en la naturaleza técnica de la obra: lápiz, carboncillo, tinta, etc., pero no se menciona nunca su temática. Nosotros, sin embargo, no podemos dejar de preguntarnos qué había dibujado. Puede que en su famosa y corrosiva pieza, puestos a borrar, borrara algo más que un dibujo de De Kooning.²⁹⁸

dibujo (contemporáneo)

-

> Marcel Duchamp, en su desarrollo de un arte basado en la idea, conduce a la definición final del dibujo contemporáneo, que se instala como principal instrumento estructural y parte sustancial de las artes visuales.

El dibujo no solo registró la evolución de las formas sino que halló a su vez los medios que le permitieron alcanzar una categoría particular en el arte contemporáneo, una instancia intelectual y sensible con posiciones y estrategias propias.

dibujo (cosido)

-

> Manuela Barrero dice sobre Paula Sanz: Lienzos en los que la aguja ejerce de pincel, una técnica precisa de bordado sobre el que se dibuja meticulosamente la forma cosida sobre telas de fondo, sospecho que cuidadosamente escogidas para ser depositarias de glamurosas filosofías,

295- BAUDELLAIRE. Charles. 1845. *Obras, II*. Francia. Cohetes. Sevilla. 1999, p. 269.

296- GÓMEZ MOLINA. J.J. 2005. Los nombres del dibujo. España. Cátedra, p. 68.

297- CENNINI. Cennino. Finales del s. XIV. *El libro del arte*. Neri Pozza. Vicenza. 1982.

298- FANÉS. Félix. 2008. *De Kooning y los cuerpos diseccionados*. Madrid. arte y parte. nº: 74, p. 37.



recogen un muestrario de abrigo de lujo.²⁹⁹

dibujo (de análisis)

-

> Extendido en el Renacimiento como estudio del comportamiento del cuerpo humano, persigue una motivación concreta. Es un dibujo de abandono, pues una vez alcanzado su objetivo, el dibujante abandona, no es inacabado, es acabado en su motivación. Leonardo da Vinci es uno de los dibujantes analíticos más prolíficos de su tiempo. Rafael de Sanzio y Miguel Ángel Buonarroti también realizaron abundantes dibujos de análisis pero con motivaciones puramente representativas, no científicas como era el caso de Leonardo.

dibujo (de estudio)

-

> Que estudia lo que analiza.

dibujos (de guerra)

-

> “Durante los últimos diez años, Michael Fay ha sido el artista de guerra oficial de los marines en Irak y Afganistán. Un artista de guerra, para aclararnos, es alguien que se interna en zonas de combate y dibuja lo que ve allí, algo increíblemente peligroso y un gran argumento que esgrimir ante quien diga que todos los artistas son unos blandengues. Michael ha estado entrando y saliendo del cuerpo de marines las últimas décadas. Primero se unió a ellos en 1975, antes de ingresar en la escuela de arte; y después volvió en 1982, cuando recibió su diploma. En el 2000, se convirtió en artista de guerra oficial. Sus dibujos y pinturas de marines en pleno combate tienen un aire a antiguo, lo que les otorga un macabro romanticismo difícil de percibir en la fotografía de guerra.”³⁰⁰

dibujo (de mierda)

-

> Tradicionalmente el artista se acerca a lo novedoso y a la innovación con el interés de conocer o tomar el pulso a la dirección o direcciones que pudiera tomar el mundo. Quiere saber qué hay de nuevo. En este impulso por conocer, en muchas ocasiones se confunde y se convierte en científico o confunde el espectáculo con la tecnología. Presenta fuegos de artificio que dejan de interesar antes de que dejen de deslumbrar. El asunto es que el artista sigue deslumbrado por la capacidad de creación del ser humano y se siente atraído por esta singular posibilidad, pero no es la única razón que lo mueve a reflexionar.

El artista se pregunta incluso sobre las consecuencias de estos actos, pero también trata, pues esa es una de sus funciones objetivas, de subvertirlos. Existen muchos casos en los que este artista, además, juega a ser Dios, a crear, (Frankenstein, Pigmalion...), desplaza el mobiliario de su lugar original (conceptualmente) para otorgarle el poder de las ideas (Duchamp); en otras, evidencia lo ya existente. Pero en el caso de la obra CLOACA, el artista reproduce mecánicamente el aparato digestivo humano con la intención y con la ayuda de científicos, de mostrar ante el espectador una máquina a la que si se le da comida devuelve mierda, que nos cuesta 1500 dólares el embase y que está agotada en el mercado. Lo elevado, lo bajo, la creación o la obviedad, la libertad o el juego, todo queda aquí resuelto pero sin resolver. Queda ante nosotros mostrado algo que todos poseemos, pero tras un desplazamiento entra en el museo. Es el oxímoron, el resultado de opuestos que toman una nueva dirección. En el siglo XVIII, Vaucanson mostraba también ante los incrédulos ojos de su audiencia que su máquina-pato, comía y defecaba. Ahora Wim Delvoye nos lo muestra, demuestra y reproduce en el museo. Después de un largo y gran proceso, lo que viene a producir son líneas de excremento. Algunos dibujos encontraron mayores dificultades para ser resueltos, como todos los que aún no están realizados.

299- BARRERO.
Manuela. 2006. *Paula Sanz*. Valencia. Exit.
Mayo, p. 22.

300- COX. Andrew.
2011. Dibujando en
zona de guerra. VICE.
2011. <http://www.viceland.com/blogs/es/2011/08/10/dibujando-en-zona-de-guerra>



dibujo (de ocultamiento)

-

> El que trata de enmascarar una superficie plana (bidimensional) proyectando sobre ella una ilusión de profundidad, una falsa tercera dimensión que no es, en realidad, otra cosa que una combinación ingeniosa de longitud y altura.

dibujo (de taller)

-

> (En arquitectura) cuidadoso dibujo a escala en el que se ven los detalles de construcción.

> Que no debe salir de ese espacio. Algunos mercaderes gustan de hurgar en los recuerdos de los muertos para sacar a la luz, en forma de *souvenir* editado, algo que, como la calabaza, ya no es carroza una vez que ha sido sacado de su entorno. Olvidan la intencionalidad, amén del buen gusto. El ejemplo es la maleta de Bacon, encontrada en su estudio, convertida en edición (Yvory Press, la editora de Elena Ochoa, se encargó de ello)

dibujos (de trabajo)

-

> Y de otras cosas visibles sobre papel, que no necesariamente significan que deben ser vistas como arte. *Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art* es el título de la obra realizada por Mel Bochner en 1966, que se convirtió en un referente para los okupas del arte en la red, la ciberokupación. Un exponente claro de este fenómeno artístico surge en la feria de arte de Fráncfort del año 2005, que corre a cargo del artista Luining, que se transformó en *broker* captador de dominios artísticos para ponerlos a disposición de quien deseara uno de los doscientos localizadores electrónicos que pudo obtener. Aparecen allí nombres o términos emblemáticos del arte contemporáneo, como *clementgreenberg.com* o *marcelduchamp.info* y que a su vez recuerda, en cuanto a

actitud, a la obra de Valcárcel Medina, en la que puso a la venta los primeros dos mil años de nuestra era.

dibujo (efímero)

-

> La obra que realiza Cai Guo-Qiang es definida como efímera por sus materiales (pólvora y pigmentos). Sus proyectos son explosiones de petardos, cuando son a pequeña escala, o explosiones encadenadas de 28 segundos (*Rebuilding the Berlín Wall: Project for Extraterrestrials n° 7*) que pueden abarcar kilómetros. Tanto la elaboración en cuadernos de los cálculos y decisiones, las explosiones recogidas fotográficamente o el resto de quemazón que deja la huella de la pólvora explosionada sobre la superficie, son la obra. Es una obra compleja en su elaboración, pero de extrema sencillez en su percepción. Es un trabajo que revela el caos y el orden de cada dibujo en la vida, en lo efímero.

En este trabajo, la frontera entre lo material y lo espiritual queda escenificada en el resultado: la huella de la explosión violenta de la pólvora. Lo previsible y el azar resuelven con eficacia unos dibujos tan interesantes en su preparación como en el resultado.

dibujo (escultórico)

-

> La obra de Van de Mheen es un ejemplo claro y extremo de esta práctica. Sus intervenciones in situ, a partir del dibujo con la línea y el color, una vez trasladados al espacio o lugar donde se produce la intervención, las resuelve mostrando una nueva relación con ese lugar, creando un nuevo espacio o nueva percepción de él mismo. También realiza, a partir de fotografías, dibujos y acuarelas, interpretaciones del espacio con una visión minimalista y lírica, en un diálogo lateral con Mondrian o la Bauhaus. Su práctica consistía en reorganizar el espacio real o fotográfico, proporcionándole nueva consistencia espacial mediante planos invisibles a partir de líneas



producidas con vinilo o cinta adhesiva, convirtiendo así el dibujo y su carácter bidimensional en objeto escultórico, confrontando las dos y las tres dimensiones dentro del mismo apartado.

dibujo (monumental)

-

> En la entrada de *dibujo efímero* ya se cita a Cai Guo-Qiang, En esta definición es necesario citarle por sus obras, proyectadas para ser realizadas en la Luna y visionadas desde la Tierra. Este es el caso de *Inverted Pyramid on Moon - Project for Humankind n° 3* y *A Certain Lunar Eclipse - Project for Humankind n° 2*. Son obras que remiten al land art o a Joseph Beuys y que revelan un trabajo cercano a la cosmología o para existir en la imaginación. Estas obras además adquieren una dimensión temporal y espacial mezclada con una casi imposibilidad o utópico planteamiento que las inscribe en movimientos de diferentes períodos o actitudes cercanas a artistas como Christo.

dibujo (quemado)

-

> La Vanguardia publica la siguiente noticia el 16 de Enero del 2007: Declara ante un juez de Tarragona otro joven por quemar un dibujo del Rey, TARRAGONA. (EUROPA PRESS). “El titular del Juzgado de Instrucción número 4 de Tarragona tomó hoy declaración a un joven como imputado por injurias a la Corona, al quemar un dibujo del Rey el 18 de octubre durante una concentración antimonárquica en la plaza del Ayuntamiento de la ciudad. El acusado se ratificó en los hechos, admitiendo que los hizo aunque no lo consideraba delito”. Igualmente, subrayó que solo quemó el dibujo del monarca y que no hizo las pancartas presentes en el acto ni participó en la organización del mismo.

dibujo (dentro de la fotografía)

-

> Helena de Almeida recoge el espacio intersticial del hueco de una de sus manos en azul dentro de enormes fotografías en blanco y negro. Es lo único que aparece en color, y lo hace dentro de la serie *Soledad del estudio*.

dibujo (en movimiento)

-

> A partir del concepto clásico o básico del dibujo, de técnicas y modos formales conocidos, como la tinta o la acuarela, encontramos en los últimos tiempos la necesidad de imprimir movimiento, lo que se hace a partir de una sucesión de fotogramas de estos dibujos o incluso presentaciones de *power point* a alta velocidad. Todos ellos parten de un momento que nos retrotrae a los prolegómenos del cinematógrafo, a las llamadas linternas mágicas, que constaban de un juego de lentes y un soporte corredizo en el que se colocaban transparencias pintadas sobre placas de vidrio

> Dos nombres de los clásicos son imprescindibles, a la hora de tratar lo que se ha llamado de este modo: William Kentridge y Kara Walker. Kentridge es un clásico con todas las de la ley y un maestro indiscutible, y Kara Walker va camino de serlo. La obra del primero descansa sobre el dibujo más puro de línea y de trazo y la de Walker es más un teatro de sombras y sus derivaciones históricas.³⁰¹

dibujo (finalizado)

-

> Es algo cercano a un acontecimiento filosófico. Aunque podría incluirse en beneficio de la angustia existencial, no la satisface porque, al final, cuando el dibujo se da por terminado, la opacidad que hallamos en su resultado no revela ciertamente soluciones eficaces ante la angustia. Esa opacidad que muestra un dibujo acabado es el lugar sobre el que el ser humano se asienta para mantenerse en pie: la duda. La actividad del dibujo, es entonces una

301- ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio; RE-VUELTA Laura. 2008. *Kara Walker. La cara b del sueño Americano*. Madrid. ABCD. nº 833, p. 33-34.



actividad de superficie que consiste en la demolición del espacio por dibujar. Se puede decir que dibujar mantiene un carácter atemporal frente al arte específico-procesual y conceptual.³⁰²

> Un dibujo está finalizado si en él convergen una serie de equilibrios diversos. El dominio técnico, las preguntas adyacentes, las acciones exactas o su búsqueda, la contemplación, la acción de ser mirado o de quererlo y, finalmente, un diálogo permanente entre lo que es mostrado en su evidencia y lo buscado en lo mostrado en su diálogo con las certezas más ocultas.

> Momento de cobrar.

> Algunos creen que el dibujo esta finalizado cuando el papel está tapado.

> Dibujar tiene que ver con tapar, con enterrar.

dibujo (ilusionista)

-
> El que delata un espacio real y plano sobre el que plantear el espacio dibujado: figurado, en curva o en ángulo. Invitan a participar de lo imposible a través de la mirada. Esta visión es cercana a los cubistas cuando confluyen varios puntos de vista sobre la misma obra.

> Trasladar una representación tridimensional a un espacio bidimensional no es capturar la percepción porque, según Merleau-Ponty (1964)³⁰³, no percibimos en tres, ni en dos, ni en veinte dimensiones, sino que la percepción es rigurosamente adimensional.

dibujo (infantil)

-
> Cuando Paul Klee copió laboriosamente un paisaje de montaña realizado por su hijo de 12 años, Félix, en uno de sus cuadros, en 1920, sin título (campamento de las

montañas) rindió tributo a la invención de la niñez, una fuente de creatividad celebrada al menos desde Rousseau.

> Responde a una moderna tradición que busca ver de nuevas y sin restricciones, con un ojo no formado, con falta de hábito y pericia.

dibujo (narrativo)

-

> Los dibujos del holandés Marcel van Eeden proporcionan un alivio y están dedicados a la vida imaginada de K. M. Wiegand, que ejemplifica el sueño americano: el boxeador, que también solía dirigir una destilería de ginebra, se convierte en un miembro de la seguridad de la Casa Blanca, se casa con una actriz, trabaja como geólogo en las montañas más altas y se muda para convertirse en canciller de Alemania.³⁰⁴

dibujo (nonato)

-

> Todos esos dibujos que están aún en la mente de los creadores, todos los dibujos no natos, son siempre los más interesantes de desvelar, aunque provengan de hurgar con un palo y de olisquear en una masa que desprende vaho y produce cierto placer en su construcción.

dibujo (previo)

-

> Tintoretto no practica el dibujo previo como el resto de la escuela veneciana.³⁰⁵

dibujo (político)

-

> Según W. Kentridge: "Estoy interesado en el arte político, que es como decir un arte de ambigüedad, contradicción, gestos incompletos y finales inciertos."³⁰⁶

302- GUASCH, Ana María. 2000. *Arte último del siglo XX*. Madrid. Alianza Forma.

303- MERLEAU-PONTY, M. 1964. *Signos*. Barcelona. Seix Barral.

304- MYT MAIER, Tobi. 2006. *Marcel van Eeden*. Exit Express. Mayo. n° 20, p. 14.

305- MILLER, Arthur. I. 2006. *Einstein y Picasso, El espacio, El tiempo y los estragos de la belleza*. Barcelona. Traducción Jesús Cuéllar. Tusquets.

306- ADAMS, E. 2001. *Power drawing: Campaign for drawing, in Engage. 10*. campaignfordrawing.com (consulta 2 de Octubre 2001)



dibujo (proyectual)

-
> Constituye una etapa intermedia de la obra compuesta para solucionar o hacer ver soluciones mas vastas.

> Su desarrollo, todo el material que se genera hasta dar con su exacta formulación, presentaba para Lewitt mucho mas interés que el producto acabado, pues en él se ponen de manifiesto las operaciones conceptuales que ha realizado el artista en su elaboración.

> Desde la Alta Edad Media hasta después del año 1900, el dibujo se utilizó solamente como proyecto en la arquitectura y en la escultura, en los frescos o pinturas (sinopias o bocetos sobre tablas), en el trazado previo del color de las miniaturas. Así se explica la ausencia total de dibujos autónomos. Podría parecer que el arte conceptual y su entorno (fluxus) hubieran sido enemigos de la práctica del dibujo, pero estos que trabajan con el concepto como materia, que privilegian los componentes conceptuales por encima de sus procesos y que cuestionan la autoría o el componente visual, también utilizan el dibujo proyectual como herramienta de trabajo. Sol Le Witt comprende, a través de: *Sentences on conceptual art*, texto que sigue el espíritu del *Tratado Lógico Filosófico*³⁰⁷, que todo aquello que dirija la atención a los atributos físicos se opone a la comprensión de la idea...pero todas las etapas intermedias, anotaciones, esbozos, dibujos, modelos, búsquedas, pensamientos, conversaciones, prestan interés porque revelan el proceso mental del artista y son a veces más interesantes que el producto final. Situaba la idea como fundamento de toda práctica artística conceptual, cuya materialización definitiva pasaba a ocupar un plano de bastante menor importancia, hasta el punto de no tomar en consideración las posibles habilidades del artista para llevarla a cabo.

dibujo (reflejo)

-
> Es el que se puede comprobar tras la aparición de Pablo

Picasso. Surge del drama de la guerra como respuesta o reflejo del drama de mundos e ideologías que se hacen añicos. Buscan lo bello en lo masificado en el pop art y op art, y aparcen el milagro creativo reflexivo, dulce, íntimo y comunicativo para tratar otra expresión y para redefinir el dibujo. Su mejor expresión se encuentra en las obras de Roy Lichtenstein.

> Actúa de espejo. Muchos más se podrían incluir en este tipo de dibujo. Está Zoran Music y muchos otros. En algunos casos se asemeja al dibujo terapéutico, que responde a causas psíquicas más que a elaboraciones de concepto. Los dibujos de espejo son de liberación, por tanto, o pueden llegar a serlo en algunos casos.

dibujo (taquigráfico)

-

> Es un dibujo-escritura que pretende denotar conceptos concretos, evitando todo tipo de ambigüedad, aunque aquéllos tengan un carácter mítico o poético, como son los esquemas de los ciclos solares.

> Utilizado por Le Corbusier.

dibujos (animados)

-

> Algunos artistas usan este lenguaje, por ejemplo: Francis Alÿs, con *Hombre arrastrando bastón por una verja*. Es una acción producto del aburrimiento o desidia y mostrada de un modo continuo lo que produce cierta desazón al ver que no ocurre nada.

> David Shrisley, que le da un sentido ilógico de revisión histórica.

> Naoyuki Tsuji, en *Children of the shadows*, muestra un absorbente cuento de hadas de los hermanos Grimm con estética manga. El cine independiente de animación japonés está lleno de nombres brillantes, algunos de

307- En su *Tractatus Logico-Philosophicus* de 1921, Ludwig Wittgenstein escribió: "Muchas de las proposiciones y cuestiones que se pueden encontrar en los trabajos filosóficos no son falsas pero carecen de sentido. En consecuencia, no podemos responder a cuestiones de esta naturaleza; únicamente podemos afirmar que carecen de sentido. Muchas de las proposiciones y cuestiones de los filósofos surgen de nuestro fracaso para entender la lógica de nuestro lenguaje"



ellos son: Hirotosi Kaneko, Yusuke Watanabe, Junpei Mizokawa y Nogami.

dibujo (estrujado)

-

> “Durante el montaje decidimos que el resultado fuera didáctico, que en los dibujos estrujados, por ejemplo, se viera tanto el resultado de la obra colgada en la pared, la obra arrugada tirada en el suelo, y todo lo que rodea su embalaje y montaje, fundamental porque subraya el carácter de mercancía del objeto artístico.”³⁰⁸

dibujo (viñetado)

-

> El cómic.

> Los dibujos cerrados por una línea que les impide continuar el camino.

> Modo de impedir falsas contextualizaciones.

> Protección.

diccionario

-

> El diccionario responde a la pregunta: ¿qué significa tal palabra?

diferencia

-

> “La diferencia al margen del sistema aterroriza porque sugiere la verdad del sistema, su relatividad, su fragilidad, su fenecimiento.”³⁰⁹

> “Los intentos que se han hecho para descubrir las características comunes de obras de arte tan diversas como son un soneto, un edificio, una cómoda ornamentada y una sonata han fracasado. Igualmente fallidos han

sido los intentos que se han hecho para descubrir las propiedades comunes que el arte tiene respecto a las intenciones de los artistas referente (sic) a la relación existente entre arte y realidad, y en el modo como el arte ejerce su influencia en los receptores. Las obras de arte se realizan como resultado de varias intenciones. Una intención sería, por ejemplo, fijar la huida de la realidad, o cumplir la necesidad de crear nuevas configuraciones, o de expresarse a sí mismo. (...) estos diversos sentimientos de deleite, emoción y conmoción no pueden tratarse del mismo modo.”³¹⁰

> “En su análisis de la imagen surrealista, Rosalind Krauss apuntó una determinación esencial como rasgo de estilo de las producciones artísticas del movimiento: el corte, la fragmentariedad, la acumulación heteróclita de piezas que formarán, desde un blanco originario de acogida, una *unidad desde la diferencia*, una unidad (de lo) múltiple.”³¹¹

difícil

-

> Ernst Gombrich, en su libro *Arte e Ilusión*, confronta en dos páginas sucesivas un retrato de Henri Fantin-Latour, de 1890, y otro de Édouard Manet, de 1882, para que experimentemos la dificultad que debió suponer para el público de la época aceptar el estilo aparentemente desmañado de Manet frente a la exactitud de Latour. El público considera, estima, aprecia lo difícil, lo elaborado. Mientras que lo difícil reside en la calidad, en la sinceridad y en el conocimiento. Aún hoy permanece esta duda entre algunos.

> “El deseo de ser diferente por el mero hecho de serlo es perjudicial, y el ansia de evadirse de la situación dada deriva de una condición patológica inherente a la situación misma, como en los experimentos de Sarukabayashi, o a la persona, como el mecanismo de evasión (de los neuróticos), que los freudianos atribuyen

308- ARCE, Javier. 2007. Exposición en Max Estrella. Madrid. ABCD nº 789, p. 38.

309- RENÉ, Girard. 1986. *El chivo expiatorio*. Barcelona. Anagrama, p. 33.

310- TATARKIEWI-TCZ, Wladyslaw. 1986. Historia de seis ideas. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid, p. 19.

311- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. 2013. *Diccionario mínimo del surrealismo*. ARTE Y PARTE nº 107. Madrid, p. 56.



a los artistas. Si hay tantos artistas, estudiantes de arte que se ven desamparados frente a los objetivos que ven y las formas que crean, es porque su deseo de ser artistas no nace de una necesidad profunda de explicar en qué consiste ser persona humana en este mundo. Por otro lado, la contemplación difiere de la búsqueda intencionada en que no es una entrevista al objeto, sino una audiencia concedida por éste, que es lo que lleva la voz cantante. Sólo entregándose al objeto obtiene uno las respuestas a las preguntas que hacen hablar al objeto.”³¹²

dificultad

-

> En ocasiones, el artista opone dificultades al normal transcurso de su obra a nivel formal. Es como si, a pesar de disponer de materiales para realizar obras técnicamente perfectas, opusiera resistencias que le hicieran llegar más lejos. Estas pequeñas oposiciones no siempre implican alejamiento de lo real. Existe un caso muy claro. Cuando Warhol dibuja, lo hace de un modo fotográfico, se vale de medios ópticos para casi *calcar*, pero cuando lo hace O’Keefe es más manual sin ninguna ayuda de lo óptico y muy cercano a lo puro o emocional. El caso es que O’Keefe gana en la distancia porque sus representaciones mantienen sus posibilidades, mientras que lo puramente fotográfico pierde capacidad fuera de foco o fuera de distancia, porque se refiere a lo concreto, y lo más manual (¿podríamos llamarlo torpe?) refleja lo más lejano.

difuminado

-

> Evita el interés.

> Efecto estético caracterizado por el debilitamiento de líneas o contornos y más en general por una borrosidad de las formas. Se opone a lo lineal. En sentido figurado se refiere a lo que adolece de falta de nitidez porque es impreciso o vaporoso en su conocimiento.

dignidad

-

> A los soldados, a los marineros e incluso a los cuatreros se les concede la divinidad del peligro, para algunos la única.

dimensión

-

> El arte pictórico vivió prisionero de las dos dimensiones del plano hasta que Tomasso Masaccio (1422) aplicó por primera vez a la pintura las leyes de la perspectiva científica. Cinco siglos después empezó a surgir el reto de la abstracción frente a la figuración y la perspectiva.³¹³

dimensión (política)

-

> “Tradicionalmente, la dimensión política de la obra de arte discurría en alguna de estas tres direcciones: 1) como representación de una sociedad ideal, 2) como negación del orden de cosas actual, 3) de unos años a esta parte, como medio para desvelar la ideología encerrada en lenguajes y sistemas de representación.”³¹⁴

din

-

> Dast ist norm, (acrónimo): *esto es normal en la industria alemana*. Método de unificación. Conjunto de características unificadas referidas a las medidas del papel.

dinosaurio

-

> Los hombres prehistóricos miraban a los dinosaurios a la cara. Nuestros dinosaurios son nuestras sombras, las sombras de nuestra inteligencia.³¹⁵

dios

-

> “Dios es el reflejo de ciertas llamadas. La respuesta idéntica, automática, única – a todo aquello que no

312- ARHEIM. Rudolf. 1954. *Psicología de la percepción*. Berlin. Alianza Forma. Barcelona, p. 269.

313- MILLER. Arthur.I. 2006. Einstein y Picasso, El espacio, El tiempo y los estragos de la belleza. Barcelona. Traducción Jesús Cuéllar. Tusquets.

314- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 13.

315- VIRILO. Paul; LO-TRINGER. Sylvère. 2005. *The accident of art*. New York. Columbia University. Semiotext, p. 85.



tiene respuesta. Si un mecanismo se estropea, nadie piensa en Dios. Lo examinamos, lo desmontamos, lo reparamos. Pero el enfermo cuyo cuerpo se convierte en algo incomprensible se eleva del médico a Dios. Incluso el más místico, cuando sabe, olvida a su Dios.”³¹⁶

> Dios existe, como concepto.

> En el libro del papa Juan PabloII -dedicado al arte y a los artistas- hace reflexiones de cierto calado, pero lo incomprensible lo destina a Dios, quitándose el muerto de encima a cada ocasión que se le plantea algún debate sobre la Estética o las razones del arte.

> Es una ventaja para el que decide estar de su lado. Y una desventaja para el que lo ignora. Pero en el arte es todo lo contrario.

diploma

-

> Hockney había entrado en el Royal College of Art en 1962 en funciones en el Departamento de Estudios Generales y el dibujo del natural no era obligatorio. Odiaba el cambio, y le dijo al profesor de pintura que su trabajo era enseñar pintura. Suspendió el curso porque no asistió; tampoco lo habían hecho los otros estudiantes, pero ellos se habían tomado la molestia de ir y firmar. Pensó que era tiempo perdido (no había historia del arte), y le dijeron que no podía obtener un diploma, a lo que contestó que podría dibujarlo y, ya puesto, incluso para algunos más.

Le dieron uno, pero hasta el día de hoy nadie le ha pedido verlo. Sabía que no querrían. ¿Por qué molestarse cuando puedes mirar las pinturas? Solo los dentistas y los neurocirujanos los ponen en la pared para tranquilizarnos. ³¹⁷

> Es para los demás no para uno mismo.

disciplina

-

> “En tiempo de paz, en los ejércitos regulares la disciplina impone el límite de energía alcanzable por todos los presentes; en la búsqueda no de un promedio sino de un absoluto, de un ciento por ciento estándar en el que los 99 hombres más fuertes son rebajados al nivel del peor. El fin es hacer de la unidad una unidad y del hombre un tipo, para que así su esfuerzo sea calculable, e incluso en grano y a granel el rendimiento colectivo. Cuanto más profunda es la disciplina más baja es la eficiencia individual y más previsible la realización.”³¹⁸

disciplinas

-

> Uno de los escultores más acreditados de España, Jaume Plensa, presentó como dibujos tres obras formadas por una serie de imágenes fotográficas retocadas con trazos de grisalla a los que había superpuesto palabras tipografiadas. Al crítico, y también al público, se les sometía a un dilema: ¿es escultura el trabajo del escultor, o las imágenes son fotografías, los trazos sin color dibujo y las palabras poesía?³¹⁹

316- VALÉRY, Paul.
1894-1945. Cuadernos.
Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna.
Galaxia Gutenberg, 2007.
Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 285.

317- HOCKNEY, David.
2001. El conocimiento secreto. Madrid. Destino, p. 235.

318- LAWRENCE, T.E.
1929. Guerrilla. Madrid. Editorial Acuarela y A. Machado. 2004. Traducción Álvaro García-Ormaechea, p. 32.

319- MADERUELO, Javier. 2007. Jaume Plensa. Babelia. EL PAÍS. nº 797, p. 19.

discípulo

-

> A un maestro de la antigüedad no le podemos preguntar si reconoce a un discípulo de la actualidad.

disecar

-

> Uno disecciona su propia vida cuando, a través de la observación, la usa como materia prima para su obra. Retiene aquello que le interesa y lo inmortaliza con o sin honor para mayor gloria de su propio discurso.



diseñar

-

> (En marketing), determinar las cualidades de un producto.

disertación, (la era de)

-

> “El nombre que doy a ese periodo de tiempo, durante el cual la mente americana se sometió a la soberanía de la palabra impresa, es la *era de la disertación*. La disertación es un modo de pensamiento, un modo de aprendizaje y un medio de expresión. Casi todas las características que asociamos con el discurso maduro fueron ampliadas por la tipografía, la cual tiene la más fuerte predisposición hacia la disertación: una habilidad sofisticada para pensar conceptual, deductiva y secuencialmente; una gran valoración de la razón y el orden; aborrece la contradicción: una gran capacidad para la imparcialidad y la objetividad, y una tolerancia hacia la respuesta dilatada. A finales del siglo XIX (...) la Edad de la Disertación comenzó a desaparecer y empezaron a percibirse los primeros signos de lo que la reemplazaría... la Era del Mundo del Espectáculo.”³²⁰

dislexia

-

> En China, el número de disléxicos es mucho menor que en España. Muchos de sus ideogramas son fáciles de entender con un poco de intuición. Expresan imágenes y no letras, formas inventadas y vacías de contenido por sí mismas, como nuestro alfabeto. Cuando un niño chino ve la letra china que indica hombre (y que es una reducción de un dibujo de un hombre andando) es capaz de interpretarlo si alguien se lo ha explicado antes. Con un poco de imaginación basta. Ese hombrecito, combinado con otros, adquiere distintos significados. Si repites ese signo, dos hombres, querrá decir todo el mundo. Al contrario que un niño chino, si a uno español se le dice la casa está en la montaña, traducirá casa montaña. En está

se habrá perdido porque esa palabra no tiene significado palpable cercano o real. Está no existe en su imaginario. En 2001 un equipo internacional de científicos afirmaba que en todos los casos la base neurológica es la misma, pero se manifiesta de modo distinto según la ambigüedad ortográfica del idioma. El estudio, realizado entre niños de 10 años mostró, que el porcentaje de disléxicos es el doble en Estados Unidos que en Italia. En inglés the pen is on the table se pronunciará de pen is on de teibol, o sea, su pronunciación no tiene nada que ver con la grafía. En italiano, la misma frase La penna é sul tabolo se pronuncia igual que se escribe, igual que en español: el boli está sobre la mesa.³²¹

> A, b, z, ñ, o, f, t... son signos vacíos.

320- POSTMAN. Neil. 1981. *Divertirse hasta morir, el discurso público en la era del show business*. Nueva York. Tempestad. 2001. Traducción Enrique Odell, p. 67.

321- RUIZ DEL ÁRBOL. Maruxa. 2008. *Por qué en China hay menos disléxicos*. EL PAÍS, p. 37.

322- MUÑOZ. Juan y LINGWOOD. James. 1995. *A conversation*. Parkett. nº43, p. 44.

323- MARÍ. Bartomeu; CAMERON. Dan; BRES-SON. Robert; RENTON. Andrew; BECKETT. Samuel; PEREC. Georges; WAJCMAN. Gérard. 2006. 0-24 Ignasi Aballí. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Serralves, Porto e Ikon Gallery, Birmingham, p. 41.

dislocación

-
> “Cuando era pequeño y vivía con mis padres, regresaba a casa todos los días. Algunas veces, no se por qué, mi madre cambiaba los muebles de mi habitación y encontraba que ya no era mía- era de mi hermano (...), así que crecí con esta experiencia de dislocación. Uno se siente incómodo pero es extremadamente normal y lo inquietante forma parte del territorio del trabajo.”³²²

disolución

-
> “Creo que en esta aparente confusión pueden salir cosas interesantes...Esta mezcla de técnicas y medios es algo muy frecuente en la actualidad, es común en la práctica de muchos artistas: se da una confusión, o mejor dicho, una disolución de los límites de las antiguas disciplinas. En cada caso se utilizan aquellas que se explican mejor las ideas que se quieren expresar, en relación no solo con el ámbito artístico, sino también con otros ámbitos, como el científico, el literario, el filosófico y muchos otros aspectos del conocimiento.”³²³



dispersión

-
> "La recepción en la dispersión que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción (sic), tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de choque. No sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino, además, porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa."³²⁴

distinguir

-
> "A vosotros que sois más jóvenes, no os pasará aún, pero llega un momento en el que uno confunde lo que ha visto con lo que le han contado, lo que ha presenciado con lo que sabe, lo que le ha ocurrido con lo que ha leído, en realidad es milagroso que lo normal sea que distingamos, distinguimos bastante bien a fin de cuentas, y es raro, todas las historia que a lo largo de una vida se oyen y ven, con el cine, la televisión, el teatro, los periódicos, las novelas, se van acumulando todas y son confundibles."³²⁵

distopía

-
> Utopía en sentido negativo.

> Según Manuel Rodríguez Rivero, es la conciencia de nuestra fragilidad, más llamativa cuando sentimos que los dioses están dormidos. Épocas en las que sentimos que el suelo ideológico, moral o económico se mueve bajo nuestros inseguros pies. Dan fruto a un arte apocalíptico, negativo y desesperado.

En unas notas para su poema *The Second Coming*, publicado en 1920, cuando todavía estaban muy recientes los espantos de la primera Gran Carnicería, W.B. Yeats señala que el final de una época siempre recibe una

especie de revelación sobre el carácter de la siguiente. El 11-S fue leído por muchos como una posible revelación, un *apocalipsis*, según la etimología griega desplazada hasta significar *catástrofe*. Y en el sugerente ensayo *El mundo sin nosotros*, de Alan Weisman (Debate), se nos habla de un *después* no del todo indeseable que ancla su atractivo en una muy humana fantasía de regeneración: cuando desaparezcamos del mundo y la naturaleza lo tome todo.³²⁶

distorsión

-

> La realidad no es suficiente, solo su variación resulta convincente. Necesitamos la alteración de lo real para mostrar lo acontecido con mayor eficacia. La implicación narrativa es el resultado de la filtración y la deformación.

> Cambio que se produce en una información por el paso de un conjunto de normas y procedimientos diferentes del original.

> Es la deformación que sufre una señal tras su paso por un sistema.

> Tiene un sentido de utilidad para crear sensaciones. En el caso del cuadro de la mujer columpiándose, de Fragonard, la certeza anatómica no existe, todo en él es invención, las piezas no encajan, pero el cuadro como tal y la sensación de movimiento es perfecta. Ejemplos similares se encuentran en Goya y otros muchos pintores, y hoy en día es norma habitual, resuelta ahora con programas informáticos.

distraído

-

> “Es muy probable que un niño nunca esté en clase tan dispuesto a aprender como cuando se distrae.”³²⁷

324- BENJAMIN, Walter. 1927-1934. *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus 1973. Ed. Suhrkamp Verlag, 1972. Traducción de Jesús Aguirre. Ed. Suhrkamp Verlag, 1972, p. 54.

325- MARÍAS, Javier. 2009. *Corazón tan blanco*. Barcelona. Random House Mondadori S.A, p. 259.

326- RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel. *Insaciable apetito de Apocalipsis*. Madrid. Vida y Artes. El PAÍS, 23 de enero de 2008, p. 48.

327- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 189.



doctrina

-

> “En sesenta palabras: si se garantiza la movilidad, la seguridad (en la forma de negar blancos al enemigo), el tiempo y la doctrina (la idea de convertir a cada individuo en simpatizante y amigo), la victoria estará del lado de los insurgentes, pues los factores algebraicos son al final decisivos, y contra ellos las perfecciones de medios y de espíritu combaten del todo en vano.”³²⁸

doble (moral)

-

> En una hora ante la televisión pública compruebo que la publicidad utiliza para estimular nuestros apetitos de compra argumentos como: la traición de la amistad, el adulterio, la desigualdad social y tres o cuatro de las que en otro programa calificarán como perversiones sexuales. Los dibujos animados consisten en una serie de explosiones y descuartizamientos llevados a cabo por unos monstruos enmascarados. Aparecen luego las Spice Girls, que aunque cantan para un público infantil y juvenil, están perfectamente diseñadas para socavar la templanza de sus padres. Con este panorama de fondo, el Director General de la Juventud argumenta la censura de una obra de arte diciendo: “Con dinero público no se van a apoyar mensajes sexistas, violentos o de discriminación de la mujer...”. Y el Defensor del Menor la califica “De malísima calidad, técnica e imaginación.”³²⁹

documentar

-

> Es un acto de memoria. Pero también es un método y el cuestionamiento de la obra objetual, de la importancia de lo físico, incluso una crítica a lo mismo. Al realizar la obra y deshacerse de ella una vez documentada, uno está rechazando su permanencia, su capacidad evocadora a nivel objetual y revelando una economía que entronca con los tiempos *ecológicos* (de cara a la galería) que vivimos.

dogma

-

> El cristianismo encerró al espíritu en un mundo institucional de dogmas y prohibiciones que en última instancia los separaban de las manifestaciones más elementales y más puras del humano, desde el erotismo hasta el conocimiento.³³⁰

dolor

-

> Georgia O'Keefe hace dibujos a partir del dolor de cabeza. "Si uno tiene dolor de cabeza ¿por qué no matizar algo con ella?" En ocasiones dibuja como si fuera el sismógrafo de la situación y, en otras, como recuerdo.³³¹

> El que añade saber añade dolor.

328- LAWRENCE, T.E. 1929. *Guerrilla*. Madrid. Editorial Acuarela y A. Machado. 2004. Traducción Álvaro García-Ormaechea, p. 34.

329- PARREÑO, José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 80.

330- SUBIRATS, Eduardo. 2003. *El reino de la belleza*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes, p. 23.

331- O'KEEFE, Georgia. 1988. *Some memories of drawings*. USA. An Atlantis editions book, edited by Doris Bry.

332- HADEN-GUEST, Anthony. 1996. *Al Natural, la verdadera historia del mundo del arte*. Península. 1996, p. 47.

> En 1971, Gina Pane, una artista residente en París y que tenía entonces treinta y pocos años, hizo en su estudio un artificio de escaleras de mano con clavos que sobresalían de los escalones. Subía la escalera descalza y sin guantes y permanecía en lo alto hasta que el dolor se calmaba lo suficiente para realizar un descenso igualmente penoso. Lo llamó *escalade non anesthésiée* (escalada sin anestesia), y explicó que era una propuesta contra un mundo en que todo se anestesia. La australiana Valie Export mascaba cuchillas y se practicó cortes en la cara para hacerse marcas rituales. Sterlac, otro australiano, se hizo alzar en el aire con ganchos de carnicería. El holandés Franklin Aalders se pegó a sí mismo con cola de impacto a la parte inferior de un puente de Ámsterdam y subió y bajó durante horas.³³²

doméstico

-

> Elena de Rivero presentó un trapo de cocina de dos metros decorado con pan de oro. Quería situar lo doméstico en el rango de lo espiritual con el fin de



convertir una reunión en torno a una comida preparada por un amigo en una labor sagrada, no religiosa.³³³

dominio

-

> “¿Domina? No; pero nadie le iguala.”³³⁴

don

-

> Uno debe hacer aquello para lo que tiene un don, lo contrario es una impostura.

donde

-

> “¿Por qué resulta a veces tan arduo decidir hacia dónde caminar? Creo que existe en la Naturaleza un sutil magnetismo y que, si cedemos inconscientemente a él, nos dirigirá correctamente. No da igual qué senda tomemos. Hay un camino adecuado, pero somos muy propensos, por descuido y estupidez, a elegir el erróneo. Nos gustaría tomar ese buen camino, que nunca hemos emprendido en este mundo real y que es símbolo perfecto del que desearíamos recorrer en el mundo ideal e interior; y si a veces hallamos difícil elegir su dirección es –con toda seguridad– porque aún no tiene existencia clara en nuestra mente.”³³⁵

doppelgänger

-

> Un doble al que deseas parecerte a pesar de que no lo conoces.

> El otro.

droit de suite

-

> El Gobierno español, adaptándose a la normativa aprobada en el Parlamento Europeo en septiembre

de 2001, aplicará la norma que permite a los artistas beneficiarse de la reventa de su obra. Este término es francés y afecta a los artistas gráficos o plásticos, incluido en este término el vídeo o el dibujo. Este derecho se aplicará a todas las reventas en las que participen- como vendedores, compradores o intermediarios- profesionales del mercado del arte tales como salas de ventas, galerías, marchantes de obras y, en general, cualquier persona física o jurídica que realice habitualmente actividades de intermediación en este mercado. La cantidad media, que habrá de ser siempre pagada por el comprador, se sitúa en torno al 3%, aunque la cifra varía en función del precio. El máximo será el 4% cuando se sobrepasen los primeros 50.000 euros del precio de venta. El mínimo, el 0,25%, cuando la primera reventa pase de 500.000 euros. En ningún caso el importe total del derecho podrá pasar de 12.500 euros.

333- RIVERO, Elena de. 2009. Galería Elvira González. Madrid.

334- MICHAUX, Henri. 2008. *Retrato de los meidosems*. Madrid. PRE-TEXTOS. Traducción de Chantal Maillard, p. 95.

335- THOUREAU, Henry David. 1862. *Caminar*. Ediciones Ardora. 2010. traducción Federico Romero, p. 21 y 22.

336- KUSPIT, Donald. 2006. *El fin del arte*. Murcia. Akal / Arte Contemporáneo. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, página, 44.

337- RAMOS, Miguel Ángel. (varios autores); GÓMEZ-MOLINA, J.J. (coordinador). 1999. *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid, pp. 293-328.

Duchamp

-

> “Adoptó una posición marginal con respecto a sí mismo, y se convirtió en ‘el áspid en la cesta de fruta’, como decía Motherwell. Yo añadiría que estropeó toda la fruta, volcó la cesta misma del arte y la agujereó a fin de que ya no pudiera contener ninguna fruta sensual fresca.”³³⁶

duda

-

> Suspensión e indeterminación del ánimo entre dos pareceres o dos resoluciones. Vacilación del ánimo. Filosóficamente: suspensión voluntaria y pasajera del juicio para dar lugar y tiempo al espíritu con objeto de que pueda coordinar todas sus ideas y conocimientos. Miguel Ángel Ramos en *Estrategias del dibujo contemporáneo*³³⁷ encuentra que en la duda de Giacometti se inicia la modernidad.

> La innovación de Cézanne consistió en que puso dentro de su cuadro sus propias dudas acerca de cómo



los objetos se relacionan con él mismo, reconociendo que los puntos de vista están en continuo cambio, que siempre vemos las cosas desde posiciones múltiples y a veces contradictorias. Es una visión humana, biocular (dos ojos, dos puntos de vista y, por lo tanto, duda) lo que funciona aquí en contraste con la tiránica visión de la lente, que reduce al espectador a un punto matemático y lo fija en un lugar particular en el espacio y el tiempo.

dudas

-
> “Estoy lleno de dudas
busco palabras
la imagen que veré en la imaginación
no quiere adoptar
formas nítidas
está
lejos
velada
y a pesar de que fuerzo la vista
no se acerca
no cobra vida
es más
cuando la observo
durante mucho tiempo
se aparta
y desaparece para siempre”³³⁸

duudling

-
> Sune Ehlers es un ilustrador y artista danés conocido por sus doodles (garabatos), corriente que se extiende a lo largo del mundo a través de webs, fotologs,... y que han dado lugar a multitud de ilustraciones colectivas. El autor desarrolla su trabajo en múltiples formatos: pegatinas, prints, webs, camisetas, posters,... demostrando que su capacidad creativa es inagotable. Sune es el director de arte de la revista *Think* y es el creador de dos películas de animación aclamadas por público y crítica.

Sune Ehlers, junto con Jon Burgerman, reivindica esta corriente del ‘duudling’ a lo largo del planeta. El libro *Hello Duddle*, del que ya hay dos números, es fruto de sus colaboraciones.

338- KAPUSCINNSKI.
Ryszard. 1932-2007.
Poesía completa. Madrid. Bartleby Edicion
bilingue. Traducción de
Abel A. Murcia Soriano.
Madrid. 2008.

E

e

-

> La “e” es la única vocal de George Perec, un apellido centroeuropeo originalmente escrito en yidish, idioma que solo se escribe con consonantes, como el hebreo. El tema de *La disparition* es la desaparición de los judíos y de un idioma que en su momento fue hablado por diez millones de personas, así como la desaparición de la propia familia de Perec (su madre murió durante el Holocausto, probablemente en Auschwitz). La omisión de la vocal “e” sería compensada más tarde con una novela, que está escrita solo con esa vocal.

ecología

-

> Dejar de producir cadáveres, de permitir ejecuciones o lentas muertes es un acto ecológico.

> La ecología no queda circunscrita a las plantas, los pequeños pájaros o el olor de la atmósfera. La ecología está en todos lados. Dibujar es ecológico. Hay una contaminación de distancias y no solo de sustancias. La contaminación estética no significa que sea feo o bonito. Significa que interfiere. ¿Qué es la contaminación? Es una interferencia.³³⁹

economía

-

> “Creo que la economía de las artes, que es también (sorprendentemente es necesario decirlo) la de los artistas, afecta esencialmente a las obras de arte, no solo a la forma en que están puestas a la venta, expuestas consumadas o construidas, sino también en los motivos por los que son concebidas. Un artista que pasa las tardes en las galerías para encontrarse con otros artistas, galeristas o coleccionistas no puede tener lo mismo en la mente cuando va al día siguiente a su estudio, que otro que pasa el resto de su tiempo dando clases de arte, trabajando en empleos alimenticios o redactando

proyectos para becas. Casi se podrían clasificar todas las obras de arte en estas categorías. En mi opinión hay obras de arte muy poderosas en todas ellas, pero es decisivo para la salud artística del artista el que reconozca los parámetros dentro de los que trabaja *Pride*³⁴⁰ título de una obra suya en la que una placa dorada, de las que podemos encontrar en un portal anunciando en el segundo piso el bufete de un abogado que presta su servicio, grabada con las frase con la intención de mostrar *el orgullo del artista de patrocinar a la galería Moriarty*, es un tipo de placa que también encontramos en los museos, en salas cuyo contenido o mantenimiento se financia gracias a la ayuda de algún benefactor adinerado.

> "Este término- sostiene Velthuis- no debería interpretarse como un intento de identificar nuevas tendencias en el arte, sino como la denominación de un modo de conocimiento económico que no es generalmente reconocido como tal. Pongo en cuestión la idea comunmente admitida de que los economistas son los únicos que saben de estas cosas. Por el contrario, cualquiera que desee entender cómo funciona la economía y qué efecto tiene sobre la vida diaria debería volverse hacia el arte contemporáneo."³⁴¹

edad

-
> "Podríamos decir que, a partir de una cierta edad, un artista ha explorado su genio, ha encontrado su propia voz y ha logrado dominar la técnica. Puede que esto coincida con un período de decadencia progresiva o, por el contrario, que comience una etapa en que, libre ya de cualquier compromiso que no sea el contraído consigo mismo, realice obras de calidad insólita, en las que todas sus capacidades sirven ahora a una nueva perspectiva."³⁴²

educación

-
> Polibio nos habla de la Constitución de la Arcadia, que

339- VIRILO. Paul; LO-TRINGER. Sylvère. 2005. *The accident of art*. New York. Columbia University. Semiotext, p. 74.

340- SAIZ. Manuel. 2008. (catálogo de la exposición) *Parallel Universes*. Galería Moriarty.

341- OLAV. Velthuis. 2005. *Imaginary Economics. Contemporary Artists and the World of Big Money*. Rotterdam. NAI Publishers.

342- MARÍN MEDINA. José. 2007. Aún aprendo, últimas obras de Tiziano a Tápies. El Cultural. 1 de Noviembre de 2007, p. 36.



exigía que todos los jóvenes menores de treinta años practicara la música a fin de que ese arte gentil aliviara los rigores de la inclemente región. A su influencia atribuye la ausencia de crueldad en aquella parte de las montañas de la Arcadia.³⁴³

efecto

-

> “Resultado, consecuencia, producto. `aunque en el sentido metafórico efecto y producto se usan como sinónimos, no lo son en sentido recto. El efecto no proviene tan visiblemente de la causa como el producto. La ligazón entre el efecto y la causa puede ser dudosa; la del producto no puede serlo. No es patente a todos que las mareas sean efecto de las variaciones lunares; pero nadie duda que la cosecha es producto del árbol. El producto tiene una existencia real; el efecto no la tiene siempre. La muerte es efecto y no producto de esa enfermedad o de la herida. No se dice *los efectos*, sino *los productos* de una capital, de una industria, del ejercicio de una profesión’.”³⁴⁴

efímero

-

> Ha sido precisa en Occidente la particularidad de estar siempre al abrigo de incursiones exteriores, para que una civilización pudiera entregarse a los placeres de la sofisticación de las formas y a la locura de lo efímero. Los juegos sin límite de la frivolidad solo han sido posibles en razón de esa profunda estabilidad cultural que ha asegurado un anclaje permanente para la identidad colectiva: en la base del principio de la inconstancia está la constancia de la identidad occidental, excepcional en la historia.³⁴⁵

Egea, José

-

> Mi primo, que padece afasia, resuelve sus dudas a

través de preguntas que a su vez cuestionan principios básicos y así, de este modo, incitan a la reflexión. Cuando lo veo, en ocasiones me pregunta si él está ahí. Ante un dibujo de un niño pregunta si ese niño está ahí y si es una representación y añade que si ese niño puede volar. Este modo de reflexionar sobre su realidad empuja al que lo escucha a preguntarse aún más sobre los significados de las palabras.

ego

-

> El ego es soberbia pero también es inferioridad. Es un punto de referencia con respecto al entorno.

> Organiza nuestra conciencia y la porta, la vehicula.

> Equivocadamente se diferencia lo artesano de lo artístico sobre la base de la aplicación del ego. Por que se entiende que si alguien retrata el mundo en que vive, es humilde frente al que se dedica a la celebración de su persona; ambos por igual aplican parámetros únicos en ambas tareas. Y elaborar un paisaje interior es o no tan producto del ego como elaborarlo del exterior.

> Toda mirada implica un compromiso o no.

> Se confunde el compromiso con el ego.

ejercicio

-

> “los tres mejores ejercicios, los únicos, quizá, para una inteligencia, son: hacer versos; cultivar las matemáticas; el dibujo. (...) es decir, actos no necesarios en condiciones impuestas.”³⁴⁶

electrocardiograma

-

> Julio M. Conde (2007) realizó una obra consistente

343- NITOBÉ. Inazo. 2006. *El Bushido*. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona, p. 52.

344- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 153.

345- LIPOVETSKY. Gilles. 1987. *El imperio de lo efímero*. París. Traducido por Felipe Hernández y Carmen López. París. 1987. Anagrama, p. 54.

346- VALÉRY. Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 114.



en un electrocardiograma que le realizaron tras un ingreso en urgencias después de intentar suicidarse. Cuando enmarca esta obra con la intención de elevarla o trasladarla al campo del arte lo hace con la pretensión de mostrar que este es un dibujo de su lucha contra la muerte; es, en cierto sentido, pura autobiografía. El grado en que merece la pena ver ese dibujo, dice John Berger, se puede valorar mediante lo que voluntariamente no muestra, porque ya está contenido en lo que muestra.³⁴⁷

elogio

-

> Forma de celebración o alabanza.

elipsis

-

> Del griego Élleipsis, insuficiencia. Esta técnica, que consiste en la supresión de elementos que alteran la linealidad, es una característica de la narración fragmentaria que permite al espectador elaborar ideas propias a través de "vacíos" que debe rellenar. Obliga a una interpretación mayor.

elitismo

-

> La exclusión es una defensa, no un ataque.

el víbora

-

> Publicación aparecida en 1979. Fue clave, junto a otro importante puñado de revistas de cómic surgidas en los setenta y ochenta, para cambiar para siempre el tebeo. Gracias a ella salieron Nazario, Max o Miguel Ángel Gallardo, y en España se dieron a conocer autores de EEUU como Robert Crumb, Meter Bagge o los hermanos Hernández.

embestir

-

> “Entretanto, Clement Greenberg y Harold Rosenberg cometieron un grave error táctico. Simplemente denunciaron el Pop Art. Fue un patinazo gigantesco. En especial Greenberg, el hombre que acuñó la frase capital del Arte Moderno, *todo arte profundamente original parece feo al principio*, tenía que haber comprendido que ningún crítico iba a poder detener un nuevo estilo en una época de vanguardismo solo con embestir.”³⁴⁸

emborronamiento (periférico)

-

> “La indefinición del lugar donde transcurre la acción.”³⁴⁹

347- BERGER, John. (del prólogo de ARMADA. Alfonso) 2000. *Mirar*. Barcelona. Gustavo Gili. 2000. Traducido por Pilar Vázquez.

348- WOLFE, Tom. 1975. *La palabra pintada, el arte moderno alcanza su punto de fuga*. Editorial Anagrama, p. 97.

349- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 123.

350- BRESSON, Robert. 1975. *Notas sobre el Cinematógrafo*, Madrid, Ardora, 1997. Traducción de Daniel Aragó.

351- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. 2013. *Diccionario mínimo del surrealismo*. ARTE Y PARTE nº 107. Madrid. p. 59.

emoción

-

> “Producción de la emoción lograda mediante una resistencia a la emoción.”³⁵⁰

encuentro

-

> “El encuentro es la experiencia misma de la metamorfosis perseguida en el seno de los objetos, las personas, el lenguaje, la imagen, la escritura. La lucidez que busca o intenta perderse para captarse, el estremecimiento de la razón (...) el encuentro funciona como una tentativa del hastío para escapar de la exigencia de una forma demasiado dura, objetiva. Un intento, en definitiva, de deshacer la realidad construida por otros (...) sin encuentro no hay amor.”³⁵¹

encuentro (físico)

-

> “La fuerza de una obra plástica solo se lleva a cabo materialmente, no en la imaginación, requiere la visión directa de la obra, el encuentro físico. Es necesario un cuerpo a cuerpo. Y por eso es por lo que hay que caminar.



Por eso es por lo que tenemos que volver (...) por eso mismo también los historiadores del arte más eruditos y con la memoria más prodigiosa (...) hacen miles de kilómetros para volver a ver un cuadro que les fascina y que conocen de memoria. Y por eso es también por lo que no se deja nunca de descubrir nuevas cosas “³⁵²

emoción

-

> Derivado de mover.

> La poesía no consiste en dejar suelta la emoción sino en escapar de la emoción.³⁵³ La emoción artística es muy diferente de la emoción personal; no es la expresión de la personalidad, si bien, desde luego, solo quienes tienen personalidad y emociones sabrán lo que significa escapar de ellas.

emular

-

> “Rivalizar.”³⁵⁴

entender

-

> “Reconocí que mi trabajo solo podía ser precisamente entendido desde los antecedentes de la historia de las mujeres, y quise encontrar un modo de incorporarla a mi obra de forma que el espectador se viera forzado a confrontar mi trabajo con el contexto de trabajo de otras mujeres.”³⁵⁵

enterrar

-

> Tapar, ocultar, es usado en ocasiones como modo de ampliar un término. Alfredo Jaar recogió centenares de imágenes horribles del genocidio de Ruanda, pero finalmente decidió simplemente ocultarlas en cajas negras que fueron expuestas en la oscuridad.

352- VARIOS autores, (del capítulo: Gérard Wajcman, *Memoria, visión, espera.*) 2006. *0-24 Ignasi Aballí*. Barcelona. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; Museo de Arte Contemporáneo de Serralves; Porto e Ikon Gallery Birmingham, p. 276.

353- ELIOT, T.S. 1920. *Lo clásico y el talento individual*. Harvard. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 11-79.

354- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 157.

355- CARRO FER-NÁNDEZ, Susana. 2010. *Mujeres de ojos rojos, Del arte feminista al arte femenino*. TREA. p. 142.

356- GÁLLEGO, Julián. 1994. *Darío Villalba 1964-1994*. Valencia. IVAM Centre Julio González.

357- POSTMAN, Neil. 1981. *Divertirse hasta morir, el discurso público en la era del show business*. Nueva York. Tempestad. 2001. Traducción Enrique Odell, p. 171.

> Matthew Brannon, a cuyas creaciones en papel la Bienal del Museo Whitney durante la edición del año 2008 le dedicó toda una sala, trabajó en el Armory sobre un guión sonoro titulado *The last page in a very long novel*, que construyó con los sonidos que grababa todas las noches en el edificio y que luego enterró al final de la muestra.

entre

-

> El arte de Darío Villalba es un arte de contradicciones, de intersecciones, de luchas, de exposiciones entre la vida y la muerte, entre el asco y el éxtasis, entre la caridad y la crueldad, entre la protesta y la sumisión, entre lo informe y lo calculado, entre lo bruto y lo elaborado, entre lo impecable y lo justo, entre lo lógico y lo absurdo, entre lo pop y lo expresivo, entre lo negro y lo blanco, entre el pesimismo y la esperanza.³⁵⁶

entretenimiento

-

> “Intentaba decirnos que lo que afligía a la gente de *Un mundo feliz* no era qué estaba riendo en lugar de pensar, sino que no sabían de que se reía y por qué había dejado de pensar.”³⁵⁷

endopatía

-

> Es lo que concierne a la forma de arte y su autor. Término acuñado por Dante en su *Canzoniere*: “Quien ha de pintar una figura, si no puede convertirse en ella, no puede dibujarla”.

encuadre

-

> Utilizado profusamente en el lenguaje cinematográfico pero no en el plástico sin que haya una razón aparente.



encuentro

-
- > En las obras plásticas se produce al converger con el espectador.

ensayo manga

-
- > Un nuevo tipo de manga que ha dejado de ser un subproducto de la realidad para reflejar, a través de sus reflexiones directas o indirectas, las preocupaciones de la sociedad japonesa o las preocupaciones globales. Un ejemplo de ellos es “Death Note” (consultar el término *cuaderno de muerte*, en el vocabulario) y el otro es “Mi novia, el arma final”, de Sekai-Kei.

entropía

-
- > Medida de la duda ante un mensaje del que se toma solo una parte.

enunciado

-
- > El enunciado de la pregunta es el primer problema.

ephemera

-
- > Documentos en papel, *collages*, realizados con la intención de recoger el tiempo de las vidas anónimas. Se realizan con el recorte de acontecimientos o recuerdos de que den testimonio o trasladen al autor al lugar o a la acción por motivos afectivos o nostálgicos.

episodios

-
- > Trenton Doyle Hancock lleva desde 1997 trabajando en una obra en proceso. Es un monumental ejercicio de ficción mostrado en episodios. Cada exposición se convierte en una entrega nueva. Los Mounds y los

Vegans son los primeros elegantes seres a caballo entre lo humano y lo vegetal, y los segundos horrendos personajes dedicados vitalmente a destruir a su oponente. Son piezas increíblemente detallistas y de carácter conmemorativo o documental algunas de ellas, que nos hacen vincular su actitud a la de momentos bíblicos mitificados en un verbo convincente (convincente por efectivo) y grandilocuente.

epistemología

-

> Se refiere a los fundamentos y métodos del conocimiento.

> Estudio del conocimiento.

epitafio

-

> Inscripción de una invocación visionaria en una lápida. Es un modo de traer los muertos a nuestra mente. (Consultar la entrada *lápidas*). Wordsworth *en Essay upon Epitaphs*, sitúa el epitafio en la linde que nos separa de las bestias porque solo el hombre tiene noción de la inmortalidad, requisito indispensable de toda sepultura. El poeta inglés, además, recuerda que hay dos tipos de epitafios, aquellos en los que hablan los muertos, y aquellos en los que hablan los supervivientes.

epítome de realidad

-

> Muestra lo fundamental de esta, no como resumen sino más cercano al compendio.

358- Fundación Campos del Psicoanálisis. <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=10673> (consulta el 20 de Agosto de 2010)

epos

-

> “Una cierta representación objetivada de un epos o de una gesta que expresa de modo imaginario las relaciones fundamentales características de cierto modo de ser humano en una época determinada.”³⁵⁸

359- SUBIRATS, Eduardo. 2003. *El reino de la belleza*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes. p, 41.



epopteia

-

> El filósofo Descartes inauguró en el siglo XVII el método científico moderno, el conocimiento crítico y racional de la realidad.

Para ello tuvo que satisfacer dos condiciones elementales. La primera era cuestionar el concepto dogmático del ser y de la conciencia cognitiva como sustancias dadas y reconocibles. Es decir, tuvo que aplicar un método de negación absoluta de lo real. Era un cuestionamiento y una negación de la experiencia de lo real que venía a ser una adaptación de las técnicas meditativas orientales formuladas por los filósofos griegos escépticos, o mas específicamente pirronianos, la llamada *epopteia*, es decir, la suspensión del juicio. Suspende el juicio significa negar la posibilidad de conocer y al mismo tiempo elevar este principio negativo de duda absoluta a postulado positivo de construcción de un discurso, una identidad y un ser virtuales.³⁵⁹

equilibrio

-

> La búsqueda del equilibrio llevó a los samuráis a desarrollar una técnica para atarse los miembros inferiores con un cinturón para que, en el caso de la mujer, cualesquiera que pudieran ser las agonías de la muerte, su cadáver se encontrara en una posición de máximo recato, con los miembros adecuadamente colocados.³⁶⁰

equivocación

-

> Es la base de cómo muchos de nosotros relatamos nuestras experiencias a los demás, intentamos darle un sentido a lo que el equívoco quiere decir; lingüistas y psiquiatras utilizan la equivocación como material en sus investigaciones. Es también lo que provoca el impulso a dibujar ante los errores. La equivocación es maleable como lo es la verdad. Es un lugar de nuestra conciencia, no un juicio de valor. Está influenciada por características

vagas y dispares que tienen que ver con los objetivos y contextos desde su desarrollo. Una línea, en principio, no es una equivocación, pero una línea separa al genio del maestro y a este, del aficionado. Solo una línea.

error

-

> “Si el hombre no se equivocara nunca, no hallaría nada. Su inteligencia tendría la forma de un instinto.”³⁶¹

> “El error es en la cultura occidental motor de evolución, porque se convierte en algo que evitar en el futuro. Hemos aprendido a no mirar el futuro sin mirar el pasado, hemos aprendido que para decidir correctamente hay que examinar primero los errores del pasado; en definitiva, no sabemos prescindir del error a la hora de avanzar.”³⁶²

> Es el impulsor estético de finales del siglo XX porque lo perfecto no ofrece incentivos para mejorar. Lo erróneo pasa a la cuenta de lo beneficioso si es utilizado correctamente.

360- NITOBÉ, Inazo. 2006. *El Bushido*. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona.

361- VALÉRY, Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 221.

362- TRÍAS DE BES, Fernando. 2005. *El coste del error*. Madrid. http://www.triasdebes.net/files/upload/24_1170107540.pdf (consulta 21 de Septiembre 2011)

es

-

> Samuel Johnson dio una patada a una roca, y exclamó “lo refuto así” (refutaba la filosofía de George Berkeley según la cual no puede saberse si un objeto “es”)

esbozo

-

> Método usado para plantear la raíz o esquema de lo que se pretende. Es el lugar donde germina la idea. Estudio de una parte que trata de resolverla.

> En el año 2001, Jasper Johns realiza un dibujo sin título que fue a parar al Art Institute de Nueva York. En el año 2002, a partir de ese dibujo, el artista pinta un cuadro. Cuando llegó a oídos de Douglas Druick, director del



Departamento de pintura y escultura medieval y moderna de Europa del Art Institute, y después de la aprobación de James Word, entonces director del museo, ambos visitaron la isla de St. Martin donde Jasper Johns había colgado el cuadro (único en toda la casa blanca que posee en esta isla, debido a las propiedades de la encáustica, que la hacen insensible al clima). El cuadro, titulado *Near the lagoon*, mide dos por tres metros, y como el dibujo esta inspirado en la *Ejecución de Maximiliano*, pintado por Manet entre 1867 y 1868, fue comprado por el museo y, además, constituyó una pieza fundamental para articular la exposición basada en la concepción del gris a lo largo de su dilatada trayectoria.

escala

-

> La escala puede ser un tema o un argumento. Como en el caso de Ron Mueck, reduciéndola o aumentándola, entendida no solo como canon de medida sino como elemento de orden plástico, expresivo e incluso simbólico. En su obra “Niña”, del 2006, una escultura fiel hasta el escalofrío, es mostrada junto con los dibujos utilizados para proyectarla. Muestra el fuera de escala como una “dimensión heroica” en palabras de José Marín Medina con motivo de la obra de este artista. Esta “dimensión heroica” se convierte en la proyección del cuerpo o espacio significativo de jerarquía superior, porque cuando la escala suministra tantos datos, lo real pasa al plano de lo fantástico.

> El producto de un dibujo por ordenador produce muchísimos cambios, y uno de ellos es la escala. La escala en la que está elaborado (la pantalla) no se corresponde con la escala de representación, pues esta solo viene dada por su legibilidad o entendimiento.

escorzo

-

> Nombre que se da al uso forzado de la perspectiva cuando

desde el punto de vista del espectador lo representado no muestra todo su desarrollo.

escritores (dibujantes)

-

> Entre ellos están: Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Paul Verlaine, Alfred de Musset, Arthur Rimbaud, Anatole France, George Sand, Lawrence Durrell, Henry Miller, Günter Grass, Victor Hugo, André Bretón, Allen Ginsberg, William Burroughs y Jack Kerouac.

escritura (automática)

-

> La técnica de la escritura automática recuerda mucho a la de las *parole in libertà* que avanzó Marinetti, y obedece, también, al mismo principio deconstructivo de la figura que hemos visto en el cubismo analítico. Se trata, en primer lugar, de una ruptura con el orden gramatical, sintáctico e incluso semántico de la lengua. Pero la escritura surrealista, la escritura automática es algo más. Ese más es lo que la distingue de las “palabras en libertad”, es decir, de la estética de Marinetti. Los nuevos elementos que constituyen la poética futurista están tomados rectamente de la realidad civilizadora. Son ruidos de motores y ametralladoras, son citas directas o metafóricas del movimiento urbano o de las masas militarizadas de humanos, arquitecturas o consonantes. En Breton, los elementos que movilizan las nuevas intensidades emocionales y los nuevos ritmos poéticos son el inconsciente, los deseos reprimidos y una voz profunda, espontánea, ignota.³⁶³

> “Es el efecto del furor poético. Escritura sin yo, sin nadie detrás, dictado de pura pasión. En la pasividad de un sujeto que acoge el pensamiento liberado, en el lenguaje que recobra toda su riqueza prometida y perdida, escritura del pensamiento, no pensamiento escrito. O según definición capital de Tristán Tzara: ‘el pensamiento nace en la boca’. El objetivo único de la escritura automática

363- SUBIRATS. Eduardo. 2003. *El reino de la belleza*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes. p. 81.



será, pues, la creación a la vez de acontecimientos y su lenguaje, y ello de una manera inseparable. En esta creación sin embargo, ya no hay yo, sino ya. Borradura del nombre, abdicación de la personalidad, rasurado del individuo. No depende de la iniciativa del sujeto, ni está sometido a ninguna referencia o prohibición, a ningún objetivo que lo dirija.”³⁶⁴

escritura (dibujo)

-

> La palabra gráfico, que proviene del griego *graphikós*, entre otras acepciones muestra la de ser hábil en la escritura y el dibujo, elementos que componen esta tesis, elementos que conjugan la representación y el modo en que se procede en el lenguaje, En el modo en que se escribe. Así, esta palabra nos muestra claves importantes para una definición provisional de la palabra dibujo. Se trata de ver el que y el como se cuenta, en una superficie.

escuela

-

> “Los niños preguntan: ¿Por qué?- Entonces se les manda a la escuela, que los cura de ese instinto y vence a la curiosidad con el tedio.”³⁶⁵

espacio

-

> Tomado como espacio euclídeo tridimensional. Es la extensión en la que puntos distintos pueden existir simultáneamente y que constituye el lugar en el que se sitúan los cuerpos materiales y los fenómenos físicos.

> En el ámbito de la cuestión espacial existe un concepto utilizado por Mario Merz, extraído del ámbito militar, que acuña un oficial del ejército vietnamita llamado Giap y que dice “Si el enemigo se concentra, pierde terreno; si se separa, pierde fuerza”. Estos términos ayudan a resolver el enigma que esconden muchos dibujos en su

composición, pero también alguna actitud personal.

> Cuando Lucio Fontana decide rajar sus lienzos es porque ya no ve salida, ha impulsado el color y la forma en todos los sentidos y se encuentra con la imposibilidad de empujar el asunto más allá.

Entonces decide rasgar y mostrar lo que existe detrás. Elimina el color, no estamos para las pistas, se centra en el concepto del espacio, que más tarde algunos estudiosos llamarían espacio áptico. Que es aquel que es capaz de generar la obra sublime, la obra bella, por su logro.

> El espacio del arte cuestiona la realidad y realiza descubrimientos sobre el futuro, pero, sobre todo, es infinito.

> “El término ‘espacio’ en sí mismo es más abstracto que el de ‘lugar’, y al usarlo nos referimos al menos a un acontecimiento (que ha tenido lugar), a un mito (lugar dicho) o a una historia (elevado lugar). Se aplica indiferentemente a una extensión, a una distancia entre dos cosas o dos puntos (se deja un ‘espacio’ de dos metros entre cada poste de un cerco) o a una dimensión temporal (‘en el espacio de una semana’). Es pues algo eminentemente abstracto y es significativo que hoy se haga de él un uso sistemático, así como poco diferenciado (...) *le Grand Larousse illustré* le reserva un lugar aparte a la expresión ‘espacio aéreo’ (...) en la expresión ‘espacio jurisdiccional europeo’ se advierte con claridad que está implicada la noción de frontera (...) la expresión ‘espacio publicitario’ se aplica indiferentemente a una porción de tiempo (...) la expresión ‘compra de espacio’ se aplica al conjunto de operaciones (...) el auge del término ‘espacio’ aplicado tanto a las salas de espectáculo o de encuentro (...) da testimonio a la vez de los motivos temáticos que pueblan la época contemporánea (la publicidad, la imagen, el ocio, la libertad, el desplazamiento).”³⁶⁶

364- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. 2013. *Diccionario mínimo del surrealismo*. ARTE Y PARTE nº 107. Madrid. p. 60.

365- VALÉRY, Paul. 1894-1945. Cuadernos. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 533.

366- AUGÉ, Marc. 1992. *Los no lugares*, espacios del anonimato. Francia. Gedisa editorial. Barcelona. 2008. Traducción de Margarita Mizraji, p. 88.



espacio (intermedio)

-
> Término acuñado por el filósofo francés Jacques Rancière (2008). El espacio intermedio es un proyecto expositivo que trata de revelar la importancia del espacio entre las cosas, los tiempos, la obra y el espectador. Si habitualmente definimos *intermedio* como algo que está entre los extremos de lugar, tiempo, calidad, tamaño, etc., también definimos *intermedio* como el espacio de tiempo durante el cual queda interrumpida una representación o un espectáculo, o como el espacio que hay de un tiempo a otro o de una acción a otra. En todas estas acepciones, el intermedio adquiere una dimensión espacial y siempre sugiere la existencia de una distancia, sea esta física o temporal. Distancia existente entre dos extremos en un principio bien definidos.³⁶⁷

esparcir (el estiércol)

-
> “Este año, el lema de la bienal es *Escampar els fems*, que significa literalmente ‘esparcir el estiércol’. Es una expresión muy utilizada en el ámbito rural catalán y tiene dos connotaciones: Por una parte, hacemos referencia a toda la porquería social y económica que ha sacado a la luz la crisis, pero también es un mensaje de esperanza, porque la frase se utiliza también cuando se habla de abonar el campo, de transformar la tierra seca en superficie productiva.’”³⁶⁸

especialista

-
> Ser especialista en filosofía no implica usarla.

espectáculo

-
> Es el ejercicio gimnástico ante la cámara. Cuando el mercado irrumpe con fuerza en el mundo del arte, necesita *héroes* y los encuentra entre los *genius loci*. Unos visionarios del marketing convencen a veces con

poco esfuerzo a los artistas a que se dejen mostrar como animales en extinción. Cuando el hombre peleó por su libertad, murió en el intento un grupo de ellos, que no sabían que solo había que mostrar la rentabilidad y que todo es posible. Cuando hay dólares, existe una moral sin ética. Si hay ideales sin renta eres llamado idiota.

> Algunos ejemplos de estos ejercicios los encontramos en Picasso, Salvador Dalí y Pollock. Todos ellos hicieron de sí mismos ante una cámara. Pero el rey, Andy Warhol, lo usó como lugar de creación, convirtiendo el mercado en algo museable. En muchas de sus actuaciones, el artista actuaba ante un público más o menos numeroso o posaba para los fotógrafos. Tan importante o más importante que la obra realizada era su constatación”.

> Más lejos llegó Dalí al escribir *50 secretos mágicos para pintar*. Con ello mostraba un impúdico recetario para pintar. Esto recuerda a un profesor de grabado de la Complutense que recriminaba a un alumno por no hacer suficientes líneas. Se busca en el número una receta sostenible de valoración de una obra o una técnica.

367- RANCIÈRE, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. France. La Fabrique.

368- DÍAZ de QUIJANO, Fernando. La bienal mas pequeña del mundo. http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/5168/La_bienal_mas_pequena_del_mundo_perdida_en_el_Ampurdan (publicado el 20 de Agosto de 2013)

369- CLARKE, Tim, GRAY, Christopher, RADCLIFFE, Charles y NICHOLSON-SMITH, Donald. 1967. *Internacional Situacionista, sección inglesa*. Inglaterra. Pepitas de calabaza. 2007. Traducción Federico Corriente, p. 29.

> “El espectáculo acaba provocando tolerancia, y como cualquier otra droga su efectividad continuada requiere dosis cada vez mas suicidas. Hoy, cuando a todo el mundo ya solo le falta morir de aburrimiento, el espectáculo es esencialmente un espectáculo de la rebelión.”³⁶⁹

espectador

> “Es necesario agregar también que hay espacios donde el individuo se siente como espectador sin que la naturaleza del espectáculo le importe verdaderamente. Como si la posición de espectador constituyese coesencial del espectáculo, como si, en definitiva, el espectador en posición de espectador fuese para sí mismo su propio espectáculo.”³⁷⁰



espejo (ciego)

-
- > Un espejo tapado nos muestra lo que ese espejo no nos mostrará nunca.

espejo (tapado)

-
- > En cierto rito funerario los judíos acostumbran a cubrir los espejos de la casa del finado.

esperanza

-
- > Alterar lo probable.

espiral

-
- > En estética: lo cíclico.

espiral (de Ulam)

-
- > Descubrió los dibujos en forma de diagonal que se producen si se enumeran los números naturales en forma de espiral y posteriormente se marcan los números primos; alineados estos, se determinan unas líneas diagonales que ofrecen un patrón al que no se le ha encontrado una razón.

espíritu

-
- > Le Corbusier explica en su ensayo *En defensa de la arquitectura* cómo los materiales, según evolucionan, hacen evolucionar las formas y las posibilidades, permitiendo un espíritu nuevo en la arquitectura, unas nuevas capacidades de creación gracias a unos nuevos materiales. Queda en parte patente en el siguiente extracto: “Sé que formulando esta afirmación voy a suscitar dudas, pero la mantengo categóricamente. Si

muchos constructores han fallado en los tejados en terraza, es porque lo han abordado mal, mezclando viejos principios con nuevos procedimientos.” Muestra un problema que aún atañe a la valoración del arte contemporáneo, la aplicación de viejos principios en nuevas ideas.³⁷¹

esplendor

-

> Desde la Edad Media hasta Heidegger, lo bello es lo luminoso, lo que tiene esplendor o es claro.

espontaneidad

-

> “Lejos de aludir a una emergencia automática de un *dato inconsciente* ya construido, la noción de espontaneidad es el punto de destino de un largo *proceso consciente*. (...) no se trata de dar rienda suelta a fuerzas psicológicas súper-individuales reprimidas o inhibidas (que contendrían en sí mismas todo el sentido), sino de conducir con obstinación y lucidez una lenta batalla en pos de la afirmación de la propia conciencia (...) los únicos que la detentan son aquellos a quienes una larga resistencia al poder ha conferido la conciencia de su valor individual: es decir, la mayor parte de los hombres en los momentos revolucionarios.”³⁷²

esqueletomaquia

-

> “Las figuras de esqueletos y las pinturas tétricas que nacieron de los pinceles del jerezano Carlos González Rajel (1899-1969) dieron lugar a un arte que se bautizó con el nombre de esqueletomaquia y que según el propio autor, afectado de una psicosis maniaco-depresiva, no es otra cosa que el ‘arte de ver más allá de donde alcanzan nuestros ojos.’”³⁷³

370- AUGÉ. Marc. 1992. *Los no lugares*, espacios del anonimato. Francia. Gedisa editorial. Barcelona. 2008. Traducción de Margarita Mizraji, p. 91.

371- LE CORBUSIER. 1925. *Espíritu Nuevo En Arquitectura. En defensa de la Arquitectura*. París. Universidad de Arquitectura de Murcia. Colección de Arquitectura. Traducción de Miguel Borrás y José M. Forcada. Título original: *L'Esprit Nouveau en Architecture*. 1983.

372- PERNIOLA. Mario. 2007. *Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. Traducción: Álvaro García-Ormaechea*. Editorial: Acquarela & Machado, p. 106.

373- F. LANTIGUA. Isabel. 2010. *Esqueletomaquia o el mal llamado arte de los locos*. Madrid. EL MUNDO. Salud. 10 de Septiembre de 2010. <http://www.elmundo.es/elmundosalud/2010/09/09/neurociencia/1284051105.html>



esquizofrenia delirante

-
> A consecuencia de esta enfermedad Andrés Rabadán asesinó a parte de su familia con una ballesta y, tras su paso por la cárcel, dibujó un cómic en el que relató sus obsesiones y las circunstancias del asesinato.

estatuir

-
> “Establecer, determinar, ordenar, decretar, mandar, demostrar, asentar, dar por cierto.”³⁷⁴

estética

-
> Se puede confundir la belleza poética con la belleza moral y creer que está bien aquello que despierta tan intensamente nuestra compasión, porque desde *Werther*, de Goethe, queda desvinculado lo bello de lo ético.

estética (hispérica)

-
> Estética de la desmesura, del desorden, de la desproporción, de la confusión.

estética (relacional)

-
> Nicolas Bourriaud (2006), ex codirector del parisiense Palais de Tokyo, escribió el libro *Estética relacional*,³⁷⁵ donde explica cómo el proyecto que aplicó en este museo consistía en abandonar la idea de la obra de arte cerrada sobre sí misma y entregada a la contemplación solitaria del espectador -que aún era el modelo imperante en los museos- sustituyéndola por la puesta en valor de aquellas obras capaces de estimular el intercambio y la interacción entre el artista, la obra y sus espectadores. El Palais de Tokyo se vio entonces desbordado por una multitud variopinta que, con su desenfado, subvertía la

solemnidad del resto de los museos y centros de arte de la época.

esteticismo

-

> Se habla de esteticismo cuando el arte exalta la belleza como función prioritaria. Una belleza que está por encima de la moral y de lo social e incluso por encima la idea que se pretenda manejar, de modo que también debe estar por encima de la idea de la idea. Tuvo su momento en el siglo XIX.

estilo

-

> La primera y casi la única condición de un buen estilo es tener algo que decir.³⁷⁶

> Anda hasta muy lejos y llegarás a un lugar.

> Es un sistema, una unidad que se alcanza sobre la base de un determinado método de creación. Se basa en la manera creadora tomada como un conjunto de elementos existentes y ordenados de acuerdo con determinados principios. Pero Schiller (1792) va más allá y lo entiende como una suerte de saber borrar sus limitaciones. La perfección del estilo en cada una de las formas de arte consiste en saber borrar las limitaciones, sin suprimir las cualidades específicas, empleando correctamente la técnica para imprimir a la obra un sentido universal.³⁷⁷

> Heinrich Wölfflin (1941) acepta la noción de estilo sugiriendo que el motor de su evolución se encuentra en lo social y que el arte se ocupa de la pura visibilidad o formalismos de la obra de arte, no de los sentimientos que esta produce.³⁷⁸

> Quien pensó en el estilo como una actitud fue el pintor Theo van Doesburg (1921), que fundó el movimiento *De Stijl* (El Estilo), que giraba en torno a la revista del

374- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 171.

375- BOURRIAUD. Nicolas. 2006. *Estética relacional*. Francia. Adriana Hidalgo. Buenos aires. 2007.

376- HOUELLEBECQ. Michel. Schopenhauer citado por el autor. 1998. *El mundo como supermercado*. Francia. Anagrama. traducido por Encarna Castejón. Anagrama, p. 47.

377- VARIOS autores. 1965. *Diccionario Soviético de Filosofía*. Montevideo. Editorial. Pueblos Nuevos.

378- WOLFFLIN. H. 1941. *Reflexiones sobre la historia del arte*. Zurich. ed. Paidós. 2004. Barcelona.



mismo nombre y que se fundó en 1917, en Holanda. El movimiento dejó de existir a su muerte, en 1931. Entre sus miembros se incluían entonces los pintores Mondrian y Baart van der Leek, el diseñador Gerrit Rietveld y el arquitecto J.J.P.Oud. La revista se llamaba *De Stijl* porque lo que se proponían en ella era mostrar un estilo moderno aplicable a todos los problemas de diseño en dos y tres dimensiones. Sus artículos e ilustraciones se consideraban definiciones, prototipos y proyectos de lo que podría convertirse en el entorno urbano total del hombre. El grupo era contrario a las distinciones jerárquicas entre las diferentes disciplinas, así como a toda forma de individualismo académico en cualquiera de las artes. Rechazan la subjetividad por encima de todo. Esta idea del arte puede ser opuesta en sus fundamentos al *genius loci* y precursora, en su aspecto intelectual, del conceptual. Y contrarios al estilo tenemos algunos de los alemanes que adoptaron la reivindicación del abstracto frente al formalismo minimalista, la tradición racionalista del conceptual y a favor del absurdo dadaísta. Sin llegar al cinismo, Martin Kippenberger asumió como única explicación de su obra que deseaba hacerla e incluso comprendió que lo del estilo era algo frente a lo que mostrarse irreverente. En principio un estilo no es una limitación, es un resultado, no su causa.

> Gerard Richter trabaja y se expresa con diferentes lenguajes, forma y objetivos simultáneamente con el fin de plantear un “estilo” cercano al “no estilo” de Kippenberger.

> En el *Arte de la guerra*³⁷⁹ Sun Tzu alienta a quemar las naves para evitar la retirada y así, ante el terreno desconocido, permanecer sólido y aglutinado. Es subir una montaña y tirar la escalera tras de sí. Es matar al padre.

> “Este es un argumento básico en mi trabajo. En otro tiempo dudaba de tener un estilo propio, eran tantas las

aportaciones que yo mismo llegué a dudar que existiera. Podía hacer dos exposiciones a la vez y ser una distinta de la otra o trabajar en mi estudio con dos o tres estilos distintos. Más recientemente y ayudado por los críticos, he asumido mi posición. Hace poco me he referido a una cierta claustrofobia a considerarme solamente uno y a mi obsesión por una proliferación de estilos, he hablado ya de mi deseo de no ser solamente uno. De todas formas por mucho que huya uno de sí mismo, crea una pista, una huella y un estilo.”³⁸⁰

estilo (común)

-

> La época en la que encontramos un estilo común es una época en la que la sociedad ha alcanzado un momento de orden y estabilidad, de equilibrio y armonía; paralelamente, la época que presenta los máximos extremos del estilo individualista es una época de inmadurez o de sensibilidad.³⁸¹

estrategias

-

> Según Ranciere: “Los artistas que proponen cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, de hacer ver lo que no era visto, de hacer ver de otra manera lo que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación lo que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos.”³⁸²

estrujado

-

> Título de la exposición de Javier Arce en la galería Max Estrella, en Abril del 2007, donde recoge los grandes iconos de la pintura a través del dibujo: *La balsa de la medusa*, *Guernica*, *Desayuno sobre la hierba* y *Las Meninas*, reinterpretándolos a modo de fotocopias gigantes, como residuos reciclables. Lo trata según el concepto de “usar

379- TZU. Sun. 500 a de Cristo. *El arte de la guerra*. China. Edición de Norberto tucci. Ed. Librería Argentina isbn nº84.

380- GORDILLO. Luís. *Mandan los clásicos*. Madrid. El Cultural. EL MUNDO. 27 de diciembre de 2007, p. 35.

381- ELIOT. T.S. 1920. *Lo clásico y el talento individual*. Harvard. Universidad Nacional Autónoma de México, p. 26.

382- RANCIÈRE. Jacques. *El espectador emancipado*, Ellago Ensayo, trad. Ariel Diyon, 2010, página, 68.



y tirar”, buscando a partir de Duchamp el objeto de culto dentro del objeto cotidiano, y a la inversa.

estudio

-

> Analiza de una manera aislada, casi autónoma, la relación, la identidad de la representación o sus aspectos perceptivos, visuales y táctiles. Es un modo de formar y crear delimitaciones. También está en la base instrumental de la estrategia técnica de la organización: encaje, trazado, composición, o los encaminados a reforzar la estructura mental de memoria, de imaginación, de repentización o los realizados en estados diurnos o nocturnos, de ensoñación o de trance. Existen también, y ahora muy comunes, los abocados a los procesos para prever el resultado final. Con la intención de comprender la estructura de las cosas y su espacio, se acompañan de dibujos, perspectivas o descripciones que hablan del objeto representado, de la cultura técnica que le dio origen y del distanciamiento.

> Existen los estudios de simulacro, que escenifican el sentido de la obra como algo a lo que se está refiriendo. Crean un espacio poético de la experiencia, un camino sobre la imaginación, establecen puertas sobre la memoria del artista. Existen los de demostración: dibujos de dominio o destreza. Muestran la anticipación resuelta. Son en sí lugares, obra incluso. Resuelven de forma positiva el acontecimiento. Lo muestran y tratan de convencer.

estudio (el)

-

> “Pero el estudio ha vuelto a la vida, lo cual indica a qué se podría llamar postmodernidad. Nauman pensaba haber acabado con el estudio, pero éste ha renacido. Una vez más se ha convertido en el santuario de la creatividad apartado del mundo. Pero hay una diferencia importante:

el arte en él creado no es ni tradicional ni vanguardista, sino una combinación de ambos. Reúne la espiritualidad y el humanismo de los Viejos Maestros y la innovación y el carácter crítico de los Maestros Modernos. Es un Arte de Nuevos Viejos Maestros. El oficio vuelve a estar muy solicitado, pero el arte sigue siendo conceptual. Kosuth dijo en una ocasión que 'el arte sólo existe conceptualmente', pero los Nuevos Viejos Maestros demuestran que no hay arte a menos que también exista materialmente. 'El arte no está en el objeto' sostenían los conceptualistas, 'sino en la concepción que el artista tiene del arte a la que los objetos están subordinados'."383

estudio (lugar)

-

> Isidro Valcárcel Medina, pionero de la vanguardia de los años sesenta, tiene el estudio en su casa, en una mesa plegable, y usa como clasificadores cajas de pizza.

ético

-

> El juicio estético no puede ampararse en lo moral por más que sea nuestro deseo, pero esto no implica que determinadas estéticas tengan un metasignificado político que nos puede hacer dudar. Lo estético no necesariamente es ético.

383- KUSPIT, Donald.
2006. *El fin del arte*. Del
Epílogo: *Abandono y re-
construcción del estudio*.
Murcia.
Akal / Arte Contem-
poráneo. Traducción de
Alfredo Brotons Muñoz,
p. 147.

384- CROW, Thomas.
1985. *Modernism and
Mass Culture in the
Visual Arts*. Harper an
Row, New York, p. 233.

etiqueta

-

> Thomas Crow (1985) advierte que la capacidad de influir que tiene una nueva tendencia depende de su aptitud para ocupar zonas de libertad permitida y allí articular un 'mensaje implícito de ruptura y discontinuidad. Desde el punto de vista oficial, estos grupos serán definidos como delincuentes o desviados; nosotros podemos llamarlos, con un término de la sociología contemporánea, subculturas resistentes. La colonización utilitaria de las categorías del arte aceptadas por todos, el nomadismo



a través de los géneros, la indeterminación estilística es lo que hace a un artista inaprehensible e insoluble en el punto de vista oficial.³⁸⁴

exagerados

-

> Damian Hirst es un representante de los que podríamos llamar artistas exagerados. Perteneció a la generación de los *Bad British Boys* y fue descubierto por el mago de la publicidad y las finanzas Saatchi.

excavación

-

> Es un gran error querer representar en papel o en tela lo que se tiene intención de hacer. La superficialidad, y ese sentido llano y aburrido de los dibujos y de las pinturas actuales, se debe al hecho de que no han sido extraídos; no son el resultado de una excavación, no han sido buscados en el bloque de la hoja de papel o en el de la tela, sino que han sido puestos encima, enganchados...; por algo la palabra *croûte* (costra) sirve en francés para definir una mala pintura.³⁸⁵

eximente (de condena)

-

> En ocasiones, realizar un acto artístico puede ser usado como eximente de condena penal o civil. El dos de julio de 1972, Robert Llimós fue detenido por escándalo público en Pamplona, luego puesto en libertad por tratarse de una expresión artística.

> Todo formaba parte de un proyecto artístico en el que estaban John Cage, Alcolea y otros implicados en unos encuentros de Pamplona organizados por Luis de Pablo.

existencialistas

-

> Las lecturas existencialistas extraídas de acontecimientos banales y ficciones imposibles son

comunes en el arte de hoy. También lo son las reflexiones sobre las verdades básicas de la vida que se ocultan tras formalismos y artificios aparentemente absurdos. Desde esta perspectiva, el artista reivindica una apología de lo incongruente como vehículo difusor de inquietudes universales. Tienen mucho que ver con los desencantos de las utopías modernas y se apoyan en una certeza mucho más básica, la de que todo acaba indefectiblemente.³⁸⁶

éxito

-

> “Duchamp experimentó realmente con su sistema en Montecarlo y precisa, no sin orgullo, que consiguió no ganar nada y no precisa, no sin orgullo, que consiguió no ganar nada y no perder nada, lo que es, para él, el máximo éxito financiero.”³⁸⁷

385- DE CHIRICO. Giorgio. 1917. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Roma. Colección de arquitectura. Murcia. 1990, p. 127.

386- HONTORIA. Javier. 2008. *Gonzalo Lebrija, apología de lo incongruente*. Madrid. El Cultural. ELMUNDO. 25 de septiembre de 2008, p. 31

387- DUCHAMP. Marcel. 1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 45.

388- VALÉRY. Paul. 1895. *Eupalinos o el Arquitecto*. Francia. Colección de Arquitectura.5. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Traducción de Josep Carner y Marta Nadal. 1997, p. 13.

expansión

-

> El dibujo se ha expandido, ha roto el límite del papel. Paredes dibujadas, acción de dibujar grabada en vídeo, el dibujo nos lleva constantemente a la reflexión sobre su valor como línea con memoria y a su lugar.

experiencia

-

> Es algo que le ha ocurrido al sujeto en su existencia; incluye la situación que se ha presentado, junto con la acción realizada y los resultados. Supone un factor psicológico de actuación dado por el significado que se le atribuye.

> Una obra no existe hasta que no es dibujada, pero la vida existe aunque no la transitemos. Ese transitar remite a cambio, transformación, experiencia o metamorfosis. Cuando Paul Valéry, cuando a través de Sócrates, nos habla de cómo se produce la experiencia, en la que coloca al ser como una abeja y una casa “Permite su cuerpo a los vivientes salir el conocimiento y reingresar en él. Están



compuestos de una casa más una abeja.”³⁸⁸

> Al citar el dibujo como experiencia hay que recordar con cautela la obra de Robert Gober, *Slides of changing painting*, una obra que consistía en diapositivas de un cuadro en metamorfosis. Lo que hace es pintar una tabla una y otra vez, repintarla, redibujarla, siempre la misma tabla. Todo el proceso queda recogido en diapositivas, y finalmente muestra las diapositivas de lo acontecido. Muestra la experiencia como memoria y como rebelión ante el mundo del arte y su comercio.

experiencia (sensible)

-

> “La experiencia sensible produce ideas, produce conocimiento y placer, y el conocimiento cambia tanto el objeto conocido como el sujeto que conoce. El placer y la emoción distinguen la experiencia y hacen que sea única e irrepetible para cada uno de nosotros.”³⁸⁹

experiencias

-

> “Tenemos experiencias poéticas que son de lo más personales, subjetivas y emocionales, principalmente cuando nos enfrentamos a la poesía lírica y a obras musicales, pero también con algunas pinturas y a veces con paisajes naturales. Estos tres tipos de experiencias que se han diferenciado aquí son, sin duda alguna, distintas entre sí, aunque en el habla común se las denote con el mismo nombre de estética. En la primera, el rol esencial lo desempeña el factor sensual, en la segunda, el componente intelectual, y en la tercera, el imaginario y emocional.”³⁹⁰

experimentos

-

> “Picasso decía que le interesaban los resultados, no los experimentos, pero nunca dejó de experimentar, con lo cual sugería que estaba insatisfecho con los resultados:

389- FAUS. Cláudia. 2009. *Tiempo como materia*. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, p. 3.

390- TATARKIEWI-TCZ. Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid, p. 16.

391- KUSPIT. Donald. 2006. *El fin del arte*. Murcia. Akal / Arte Contemporáneo. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, p. 49.

392- WOLFE. Tom. 1975. *La palabra pintada, el arte moderno alcanza su punto de fuga*. Editorial Anagrama, p. 79.

393- NAVARRO. Maria-no. 2007. *Echo room*, Ecos de la Modernidad. Madrid. El Cultural. 6 de Mayo de 2007, p. 33.

394- DUCHAMP. Marcel. 1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 64.

395- GARCÍA-ALIX. Alberto; SENTÍS. Mireia.; GALLEGO. José Luís. 2001. *Alberto García-Alix habla con Mireia Sentís y José Luís Gallego*. Madrid. La Fábrica y Fundación Telefónica, p. 27.

no seguro de su significación.”³⁹¹

explicación

-

> Para muchos coleccionistas era suficiente saber que tenían ante sí desnudos femeninos hechos “según los nuevos cánones (fauvistas, cubistas, expresionistas, surrealistas o lo que fueran). Pero con el expresionismo abstracto y con lo que vino después, necesitaban disponer de...la Palabra. Ya no era un problema de nuevos modos de hacer. Era inútil mirar un cuadro sin saber algo acerca de la pintura sin relieve y teoremas asociados.”³⁹²

> En el catálogo de la muestra *Echo Room, la cámara de Eco*, Mariano Navarro al referirse se extraña por el hecho de que los comisarios de la exposición no dan explicación de ella o de sus ideas.³⁹³

> En última instancia, el artista puede gritar, desde todos los tejados, que es un genio; tendrá que esperar el veredicto del espectador para que sus afirmaciones adquieran un valor social y para que, al fin, la posteridad lo incluya en los manuales de Historia del Arte.

> Sé que este punto de vista no tendrá la aprobación de numerosos artistas que rechazan este papel de médium e insisten en la validez de su plena consciencia durante el acto de creación –sin embargo la historia del arte, una y otra vez, ha decidido sobre las virtudes de una obra basándose en consideraciones completamente independientes de las explicaciones racionales del artista.”³⁹⁴

exponerse

-

> “Éxito y fracaso son palabras contra las que siempre me he rebelado. A veces una foto sale mal, pero la imagen es poderosa, vibrante. Antes me importaba mucho que estuviera bien compuesta y bien enfocada. Ahora solo me



importa lo que transmite. Por eso cada día me parece más difícil hacer fotos. Coger la cámara es exponerse cada vez a mayores responsabilidades.”³⁹⁵

exposición

-
- > Lugar.
- > Posición que se tuvo y ya no se tiene.
- > Posición.
- > Posibilidad.
- > Recurso.
- > Contexto.
- > Muestra y oculta.
- > Expone, subexpone o sobreexpone.

expresarse

-
- > “Siempre puede expresarse todo, en suma. Lo inefable, de lo que tanto se habla no es más que una coartada, o una señal de pereza, Siempre puede decirse todo, el lenguaje lo contiene todo. Se puede expresar el amor más insensato, la más terrible crueldad. Se puede nombrar el mal, su sabor de adormidera, sus dichas deletéreas. Se puede expresar a Dios, lo que no es poco. Se puede expresar la rosa y el rocío, el lapso de la mañana. Se puede expresar la ternura, el océano tutelar de la bondad. Se puede expresar el porvenir, los poetas se aventuran en él con los ojos cerrados, el labio fértil.”³⁹⁶

expresión lineal

-
- > Tendencia propia del dibujo neoclásico, que tiene la intención de demostrar el axioma de que el contorno puro

mantiene mayor validez a la hora de trabajar la forma. Los cubistas hacen de la expresión lineal el lenguaje más común, pero no se preocupan por el grafismo ni por su capacidad expresiva.

éxtasis

-

> “Los dibujos de Pierre Klossowski, hermano de Balthus, de manieristas rasgos buscan la celebración de la perturbación, al éxtasis, a esa *jouissance suspendue*, que demanda, como no podía ser menos, lo imposible: lo hermafrodítico, la suspensión de lo identitario, lo incompletable; en suma, lo absoluto. Solo de ese vacío interior se puede mirar perversamente el mundo y dibujar su infinita estela de espectros.”³⁹⁷

exterioridad

-

> ¿Cuál es, en efecto, la esencia del espectáculo según Guy Debord?: “Es la exterioridad. El espectáculo es el reino de la visión y la visión es la exterioridad, esto es, desposeimiento de sí. La enfermedad del hombre espectador se puede resumir en una afirmación breve: ‘cuanto más contempla, menos es’.”³⁹⁸

396- SEMPRUN, Jorge. 1995. *La escritura o la vida*. Tusquets. 2011. traducido por Thomas Kauf, p. 26.

397- CALVO SERRALLER, Francisco. 2007. *Pierre Klossowski en las esquinas de lo absoluto*. Madrid. Babelia. EL PAÍS. 29 de Diciembre de 2007, página. 25.

398- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Francia. El-lago Ensayo. Traducción de Ariel Diyon. 2010, p. 13.

externo

-

> Algunas obras tienen su significado en el exterior, en la parte más visible, otras lo tienen oculto o de un modo más interiorizado, lo que provoca mayor tensión, mayor duración.

extinta

-

> “Es tinta y, en breve, extinta (...) Entre la multitud de indicios, un ejemplo reciente: varios artistas son interpelados sobre el papel de la crítica en la validación de sus respectivos trabajos. Y las respuestas de, entre



otros, Carlos Garaicoa, Joan Fontcuberta o Eulalia Valldosera no pueden ser más desoladoras. Para la legitimidad de estos creadores, la importancia de la crítica resulta casi nula. Hay un conjunto de temas gremiales que explican parcialmente esta crisis. Que el trabajo de los críticos alcanza una escasa notoriedad y un limitado acceso a los circuitos pedagógicos. (...) Que la mayoría de discursos circulan al interior de la tribu, en catálogos que solo leen los entendidos. Que la presencia en los medios de comunicación es insignificante. Que en internet y sus blogs son mucho más importantes las noticias, opiniones y comentarios sobre ella que la crítica propiamente dicha(...) Que el mercado profesional, con su tapón generacional, depara un multiempleo de supervivencia donde el crítico suele ser, al mismo tiempo, juez, parte, sospechoso y culpable. Que la propia crítica contemporánea rebasa, y refuta, la tesis del artista como genio, mientras que los escritores de renombre que se aproximan al arte, con todos los medios a su disposición, persisten en la idea romántica del aura (...) tal vez valga la pena experimentar la crítica como una zona marcada por el contenido sin hombre.”³⁹⁹

399- DE LA NUEZ, Iván.
2007. *La crítica de arte
y su próxima desaparición*. Madrid, Babelia. EL
PAÍS. 29 de Diciembre de
2007, p. 24.



fabricante

-
> El estudio de David Hockney: *El conocimiento secreto*, está trazado como una demostración de cómo en muchas ocasiones pintores de la antigüedad utilizaron elementos ópticos o, como más tarde explica, fotográficos. En algunos casos, como el de Ingres, dice de este artista, que “estaba esperando la fotografía”, o lo trata como a un fabricante de imágenes que no se podía permitir el lujo de permanecer demasiado tiempo con la misma imagen.⁴⁰⁰

fábula

-
> “Estoy en una cabina telefónica, después del fin del mundo. Puedo hacer tantas llamadas como quiera, no hay límite. No se sabe si otras personas han sobrevivido, o si mis llamadas son el monólogo de un tarado. A veces la llamada se corta enseguida, como si me hubieran colgado de golpe; a veces se prolonga, como si me escucharan con una curiosidad culpable. No hay ni día ni noche; es una situación que no va a tener fin.”⁴⁰¹

facticia

-
> La necesidad facticia es una necesidad que solo tiene el ser humano, el único animal que genera circunstancias y necesidades a las que adaptarse. Vivimos en una civilización en la que medimos la capacidad adaptativa del ser humano a nuevas circunstancias desarrolladas por el entorno, es decir vinculamos históricamente la evolución a la adaptación, ya sea esta generada por el propio ser humano o por circunstancias externas a su control o deseo. Es lo mas parecido a hacer algo por amor al arte.

factoría

-
> “En un alarde de megalomanía, Andy Warhol se atrevió a

llamar *The Factory* a su taller; y tal vez lo fuera, en efecto: una fábrica de chucherías artísticas; de *bibelots* en serie. La verdad es que, a primera vista, aquello ni siquiera era un taller, sino un estudio; esto es: un lugar donde soñar con chicos desnudos. Pero el título de ‘factoría’ no era, sin embargo, tan absurdo, puesto que Warhol se había propuesto fabricar y difundir masivamente sus ensoñaciones, mecanizarlas; así que, verdaderamente, aquello era una ‘fábrica de sueños’.”⁴⁰²

falsificación

-

> El primer facsímil “artístico” de dinero propiamente dicho lo ejecutó Chris Burden en 1977. Se trata de *Diecimila*, un billete italiano de 10.000 liras reproducido de un modo literal. Se dice que este es el primer grabado de la historia impreso por las dos caras (como su modelo: todos los billetes de banco tienen anverso y reverso). Burden recibió, al parecer, una visita de la policía italiana, que quería cerciorarse de la naturaleza no delictiva de su trabajo.

Se trataba, en realidad, de una *re-presentación* típicamente *pop*.

¿No puede ser considerado a partir de entonces cualquier billete real de diez mil liras una barata falsificación de la obra de Chris Burden? Y el hecho ulterior, inesperado, de que el euro haya hecho desaparecer la lira, ¿no convierte a los pocos billetes supervivientes en reliquias capaces de competir económicamente con los grabados del artista en el mercado de las antigüedades, devolviendo así su trabajo al ámbito semidelictivo en el que apareció?

falso

-

> Verosimil

> “Del mismo modo como la filosofía se ve siempre acompañada de su sombra, la sofistiquería que pretende hacerse pasar por tal, así también el arte posee un

400- HOCKNEY, David. 2001. *El conocimiento secreto*. Madrid. Destino, p. 33.

401- WOLF, Harriet (periodista alemana), durante una entrevista a Houllebecq intentaba explicar cómo le veía como escritor, contándole esta fábula. Posteriormente Houllebecq decide escribir *Posibilidad de una isla* considerando esa fábula el origen de la idea del libro.

402- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 31.



gemelo espurio que le acompaña; no hay obra de arte sin réplica falsificada, sin aquel objeto que constituye el *falso pretendiente* a esa denominación; en ocasiones, en determinadas coyunturas, puede perfectamente confundir el juicio”.⁴⁰³

> El gris es un color falso.

fantasía

-
> “La fantasía no es creación. La fantasía es un estímulo de aquello que ya existe. No existe creación alguna.”⁴⁰⁴

fantasía (compensatoria)

-
> “Una fantasía compensatoria es un proceso derivado de la rebeldía ante una situación insatisfactoria donde el individuo, frustrado, elabora mentalmente un mundo de fantasía en el cual es el protagonista exitoso y vencedor”⁴⁰⁵

fantástico

-
> Término con el que los griegos designaban a las apariciones, postraciones, hechos teatrales y representaciones de lo invisible, características del arte verdadero. Esta idea de lo fantástico subroga lo real infundiendo carácter y destacando las contradicciones de su doble manera de “aparecer” como verdades y como obra de arte.

fascismo (estético)

-
> El artista conceptual Lawrence Weiner plantea en su obra plantea elementos que desde el conceptual más desnudo y aparentemente más distante al público, se acercan a él manteniendo una idea de la exposición dinámica y poética, teniendo muy en cuenta al espectador y sin esperar de este una gran sabiduría o conocimientos

del arte contemporáneo. Busca de un modo descarado atrapar al público accidental tratando de encauzarle a donde más le interesa. Sin renunciar a su rebeldía, llena las paredes en su obra *Forever and a day* (*Siempre y un día*).

> Como todo concepto se sustenta en la palabra, los conceptuales empujaron la situación a un lugar sin salida, hasta un lugar difícil para el espectador, lo que podemos entender como *fascismo estético*, en palabras de Iván de la Torre Amerighi. Al entender que la palabra y sus mecanismos dialécticos podían ser obra textual o documental, retaron al espectador a quedarse con esta parte por el todo. A esto se acompañó la progresiva desinhibición y el compromiso con el mercado del arte, dejando de firmar sus obras al dejar de ser su resultado final de importancia como objeto o fetiche. Algunas de las obras de Weiner son adhesivos cuyo comprador podía elegir el color o el formato. Una obra que recuerda a las recientes fichas (aún en muchas de las galerías de arte contemporáneo donde se nos muestra las dimensiones y técnicas o soportes empleados por el artista, además de su nombre y título). Es decir, la reducción de la obra, pero eso sí, en un modo que ocupa demasiado (me refiero a la traducción del texto en la propia pared...no sé). Parece ser que, según Iván de la Torre Amerighi, *Forever and a day*, ese proyecto específico para el espacio malagueño (CACMálaga), reúne en sí mismo una serie de preocupaciones que, por tópicas, no dejan de ser menos importantes. La transmigración cultural que trasciende y supera cualquier frontera administrativa; el contexto y el legado histórico como fuente de conocimiento y tolerancia; los ejes imposibles entre norte y sur, entre religiones, entre sistemas sociales y las diferentes respuestas de los espectadores según su procedencia o los prejuicios adquiridos, son algunos de ellos.⁴⁰⁶

403- CRIADO. Nacho. 1998. *El nuevo espectador*. (de la conferencia: *palabras vacías*). Madrid. Visor, p. 108.

404- HANDKE. Peter. 1986. *Historia del lápiz*. Barcelona. Península Ideas. 1991, p. 305.

405- HERREROS DE TEJADA. Silvia. 2009. *Todos crecen menos*. Peter. Madrid. Lengua de Trapo, p. 148.

406- DE LA TORRE AMERIGHI. Iván. 2008. *Weiner, la letra y la intención*. ABCD de las artes y las letras nº 863. página, 28.

> El fascismo estético va desapareciendo. El espectador se encontraba con la necesidad de leer tanto y saber tanto para la comprensión de la obra que parecía como si el fin



último de la lectura fuera su no comprensión. Los últimos acontecimientos, las últimas exposiciones (la explosión del arte chino es un ejemplo) nos muestran una obra capaz de albergar la belleza en su presentación sin dejar de desvelar asuntos fundamentales, pero que nos atrapa como un hilo para que sigamos su curso y tratemos de encontrar la madeja que lo articula.

> No todos podemos llegar a la madeja, pero en ese hilo se contienen valores importantes y reveladores que, si no consiguen su fin último, la total comprensión del acontecimiento de las ideas, sí nos muestran un camino para su comprensión, que ya es algo. Ahora todo es más fácil, pero más extenso. Las vinculaciones y referentes se multiplican, pero lo mostrado nos anima a su búsqueda de una manera mas sutil y efectiva. Al menos nos muestran todo aquello que debemos seguir buscando por nuestra cuenta, como los buenos libros que, cuando uno los cierra, no hacen más que abrir todo un bosque de incertidumbres que irán revelándonos lo verdadero y acompañándonos en nuestra vida si son necesarios. Los otros los olvidaremos, pero su presencia nos hace más capaces, más sabios, nos señalan todo aquello que tampoco es necesario o es demasiado obvio. Esto los hace más humanos a todos, a los artistas y a los espectadores. Los errores tienen también una capacidad de acierto, la capacidad de tomar posición ante ellos y todo lo que esto conlleva de sabiduría.

faústico

-

> La necesidad de una actuación conjunta queda de manifiesto al analizar las disfunciones que cada una de las actividades genera al actuar por separado. Por ejemplo, el pragmatismo político, en su bienintencionado afán modernizador, aplasta sin piedad las ilusiones y las vidas concretas de miles de seres humanos. Berman⁴⁰⁷ llama modelo faústico de desarrollo, y lo reencarna en figuras y episodios destacados del progreso material

de nuestra época: Hausmann, Robert Mosses, la planificación stalinista, los programas de desarrollo acelerado del Tercer Mundo. Son fáusticos en la medida en que, para ejecutar sus designios, acumulan poderes extraordinarios que hacen posible poner en marcha fuerzas extraordinarias (en la actualidad, trasnacionales) y a menudo incontrolables. Aspiran menos a beneficios inmediatos que a un desarrollo a largo plazo de las fuerzas productivas que a la postre creen, los mejores resultados para todos al final.⁴⁰⁸

fe

-

> En la obra de Richard Long, cuando encontramos bajo una de sus fotos una descripción de las circunstancias en las que se ha realizado esa foto, es el cerebro el que construye el dibujo. La línea, que según indica la nota bajo la imagen, ha descrito el artista caminando en esa dirección durante 17 horas, deviene acto de fe y no como algo representado. La fe actúa como herramienta del dibujo; lo importante no es la foto sino la creencia.

felicidad

-

> Pasividad.

> “Búsqueda de la *felicidad* -propio de mediocres.”⁴⁰⁹

407- BERMAN, Marshall. 1988. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI, Madrid.

408- PARREÑO, José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 21.

409- VALÉRY, Paul. 1894-1945. Cuadernos. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 262.

fenoménico

-

> Resulta fácil advertir en la obra de aquellos pintores que, como Rembrandt, Velázquez o Vermeer, por poner algunos ejemplos, manifestaron una clara voluntad de reproducir la apariencia de la realidad con un alto grado de verosimilitud, de qué manera los datos visuales que ésta les ofrecía fueron traducidos, con sorprendente fidelidad, mediante una disposición ordenada de los pigmentos sobre el soporte. En los tres casos, la adecuada distribución de la pintura- la forma de la pincelada o del



gesto pictórico unida a la ajustada matización cromática-buscaba sugerir las calidades de aquello cuya exacta naturaleza pretendieron reproducir. Una visión detallada de sus lienzos delata la clave de las convenciones perceptivas puestas en juego para consumir la ilusión; delata, en definitiva, la codificación del lenguaje empleado, de la misma manera que sucede cuando nos aproximamos a una pantalla de televisión u observamos con una lupa la superficie de las imágenes.⁴¹⁰

fenómeno del impostor

-

> Experiencia interna que provoca que creamos que no somos tan capaces como somos considerados por los demás, como ocurre al acabar un dibujo brillante y alabado por los demás.

> Los psicólogos sociales estudian lo que denominan el fenómeno del impostor al menos desde los años setenta, cuando dos terapeutas de la Georgia State University en Atlanta emplearon la expresión para describir la experiencia interna de un grupo de mujeres muy competentes y que en secreto no se creían tan capaces como las consideraban las demás.⁴¹¹

feo

-

> Desequilibrio entre fondo y forma.

> “Hoy he ido perdiendo el miedo a hacer cosas feas. No es que nadie quiera hacer algo feo de entrada. Es que para hacer cosas bonitas hay que perder el miedo a hacer las feas.”⁴¹²

> Lo bello, cuando quiero formularlo, corre el peligro de desvanecerse, mientras que lo malo, lo feo, se torna todavía más intenso al repetirlo, al citarlo, al lamentarlo. Así pues: afirmando lo bello, debilito lo feo (pero no lo oculto).⁴¹³

> Lo feo no es el lado oscuro de lo bello.

> Umberto Eco establece diferentes categorías para lo feo: lo feo natural o feo en sí mismo (una carroña o un olor nauseabundo), lo feo formal o un desequilibrio orgánico respecto del todo y lo feo artístico, que surge de cualquiera de los dos anteriores pero elevado a la categoría de arte por el artista.⁴¹⁴

> *Las señoritas de Avignon*.

> Víctor Hugo, en el prólogo de *Cromwell* (1827) escribe: “El contacto con lo deforme ha dotado a lo sublime moderno de algo más grande, más sublime en definitiva que lo bello antiguo. (...) Lo bello solo tiene un tipo, lo feo tiene mil. (...) Es porque lo bello, desde el punto de vista humano, no es más que la forma considerada de su relación más elemental, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntima con nuestro organismo. (...) En cambio, lo que llamamos feo es un detalle de un gran conjunto que no podemos abarcar, y que armoniza no ya con el hombre sino con la creación entera. Por eso nos ofrece constantemente aspectos nuevos, pero incompletos.”

fetiche

-

> El acto inaugural de esta fase contemporánea, como se sabe, fue el gesto, irónico en todo caso, de Marcel Duchamp transfiriendo automáticamente (*ready-made*) el objeto (urinario, portabotellas...) a la estética y al arte. (Por cierto, dicho sea entre paréntesis, el famoso urinario-fuente de 1917 ha vuelto a ser golpeado con un martillo estos días en el Beaubourg, poco antes de finalizar una exposición sobre dadaísmo. El iconoclasta enfurecido ha aseverado que un urinario no es una obra de arte. Deberíamos averiguar si, más que un icono, es un fetiche o, por decirlo con Bruno Latour, un *factiche*,

410- ZARZA. Víctor. 2006. *A proposito de la exposición de Chuck Close en el MNCARS de Madrid*. Madrid. ABCD de las artes y las letras, p. 40.

411- CAREY. Benedict. 2008. ¿te sientes un impostor?. Nueva York. The New York Times. EL PAÍS. Jueves 21 de febrero de 2008, p. 11.

412- SOUTO DE MOURA. Eduardo. 2007. *Arquitectura*. Madrid. Babelia. EL PAÍS, p. 20.

413- HANDKE. Peter. 1986. *Historia del lápiz*. Barcelona. Península Ideas. 1991, p. 337.

414- ECO. Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Italia. Random House Mondadori. Barcelona. Traducción de María Pons Irazábal.



palabra compuesta por *fetiché* y *hecho* –por otra parte, *hecho* también se encuentra en la etimología de *fetiché*.⁴¹⁵

ficción

-

> Término con el que se puede acuñar la Perspectiva como madre original de la facultad de la obra de *engañar*.

> “Todo sucede en una mezcla de realidad y ficción de delirio y cordura, como si todo sucediese inevitablemente, (...) incluso la más terrible noticia, el más abominable hecho sucede alrededor como parte de un gran espectáculo, e incluso, cuanto más terribles los hechos, más aumenta, -quizá como una protección psicológica- la sensación de irrealidad, ... hasta el punto de que un pensador como Braudillard acabará declarando que las guerras no tienen lugar, lo cual no deja de ser humor negro, especialmente para las víctimas.”⁴¹⁶

> “Prada Poole decidió realizar una construcción diferente, basada en una serie de cúpulas conectadas unas con otras por el exterior mediante unos pasillos sin destino. Es decir, un laberinto de 24 metros de diámetro a la manera de intestinos, formado por tubos transparentes, traslúcidos y opacos que atravesarán las cubiertas. Toda la estructura se mantendría por ventiladores de aire a presión (...) las cúpulas demostraron, entre otras cosas, la amplitud de la experiencia estética (...) significaban un lugar sin sombras, sin aristas problemáticas. Una ficción.”⁴¹⁷

ficha

-

> “Walter de Maria había estado haciendo esos dibujos de paisajes estilo Duchamp -me dice Heizer-. Uno se titulaba *Dos líneas paralelas en el desierto*. Todos sus conceptos estaban en una ficha. Así que tenía una afinidad con la idea. Le animé a que lo hiciera. Lo mismo que había animado enérgicamente a Smithson.”⁴¹⁸

415- LOZANO. Jorge. 2006. *La desesperación de las posibilidades*. Madrid, Revista de Occidente nº 297. Fundación José Ortega y Gasset.

416- MORAZA. Juan Luís. 2007. *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac, p. 10.

417- LÓPEZ MUNUERA. Iván. 2009. Los encuentros de Pamplona: de John Cage a Franco pasando por un prostíbulo. *Arte y Parte* nº83. Editorial Arte y Parte, p. 39.

418- HADEN-GUEST. Anthony. 1996. *Al Natural, la verdadera historia del mundo del arte*. Barcelona. Península. Traducción de Ángela Pérez, p. 39.

419- ROCHA. Servando. 2012. *La facción canibal. La felguera*. Madrid. 2012, p. 349.

420- VIRILO. Paul; LO-TRINGER. Sylvère. 2005. *The accident of art*. New York. Columbia University. Semiotext, p. 67.

421- ROCHA. Servando. 2012. *La facción canibal. La felguera*. Madrid. 2012, p. 59.

fiesta (salvaje)

-

> “El dibujante Art Spiegelman, en la introducción que en 1994 hizo al libro de Moncure March *La fiesta salvaje* – un clásico perdido de 1928 en el que se mezclan de forma violenta misógina, jazz y hombres y mujeres rotos por su tiempo- confesó: `después de todo , ya hemos vivido todas las décadas del siglo XX al menos dos veces. En este momento posmoderno las podemos ver todas de manera simultanea –la austeridad de los treinta, el genocidio de los cuarenta, los zapatos de plataforma de los setenta- mientras nos precipitamos hacia el milenio, como si nos ahogáramos y viéramos como nuestro pasado transcurre en un suspiro ante nuestros ojos.”⁴¹⁹

filosofía

-

> “Siempre he dicho que Duchamp era un filósofo que pintaba.”⁴²⁰

fin (del mundo)

-

> “El día del fin del mundo no habrá nadie, de la misma manera que no hubo nadie en el principio. Es un escándalo. Tan escandaloso para la especie humana, que es muy capaz, colectivamente y por despecho, de apresurar ese fin del mundo por todos los medios, sencillamente para gozar del espectáculo. Baudrillard. *Cool memories*.”⁴²¹

final

-

> (Sobre el final de la obra). Luís Landero recuerda cómo estando en Santiago de Chile con Miguel de Palol encontraron a un viejo mendigo con un descacharrado telescopio y un cartel que decía *Hoy Júpiter*. Estaba bien enfocado -explica Landero-, y el viejo sabía lo que hacía, pero el aparato no daba para más, así que siempre se veía un resplandor. Lo demás lo tenías que poner tú. Como en



la vida como en la literatura.

firma

-

> En plena vorágine revolucionaria de los sesenta -en lo que a las actitudes creativas y sociales se refiere-, Weiner avanzó desde posiciones minimalistas hasta un nuevo estatus. En un pulso teórico de gradual desinhibición, fue abandonando el compromiso con el mercado que supone la firma de las obras, despreocupándose del resultado individual de cada una para otorgar la preeminencia a las series en las que se englobaban, hasta llegar a un proceso mecánico en el cual la importancia del creador quedaba reducida a su mínima expresión, pudiendo elegir el comprador el color dominante o los formatos de las piezas.⁴²²

firma

-

> “Ninguno de mis dibujos está firmado. Sin embargo, también en su día hice a escala 1:1 un banco de los que hay para descansar en el Museo del Prado, que “marqué” con mi firma a modo de grafitero, por así decirlo. La firma es algo que para algunos es casi una exigencia. Si trasladamos todo esto a la vida cotidiana el resultado es problemático: la cuestión de la propiedad intelectual con la piratería en internet es confusa.”⁴²³

> “Leer un poema sin saber quien lo ha escrito, es lo mas parecido a escuchar una voz.”⁴²⁴

fisionotrazo

-

> Es el lugar intermedio entre el dibujo y la fotografía, histórica y técnicamente hablando. Con su aparición, el hombre se pregunta seguramente por la fotografía. Es la mecanización en el procedimiento de recortar siluetas. Un estilote entintado sigue los desplazamientos

del primer estilete y reproduce el dibujo a una escala que está determinada por la posición relativa de los estiletes. El aparato estaba dotado de un dispositivo de enfoque. Se podría alcanzar el tamaño natural. El tiempo de exposición para un fisionotrazo llevaba un minuto para siluetas normales, tres para las coloreadas. Es significativo que en este aparato, donde se inicia la tecnificación del retrato, disminuya su calidad tanto como la aumentará luego la fotografía.

flujo

-

> Movimiento continuo.

fondo

-

> En el mundo figurativo, es la lejanía diegética más o menos fugitiva. Y, en general, en todas las artes el fondo aparece como opuesto a la forma.

422- DE LA TORRE
AMERIGHI. Ivan. 2008.
*Lawrence Weiner, la letra
y la intención*. Madrid.
ABCD de las artes y las
letras nº 863, página, 28.

423- ARCE. Javier. 2007.
Exposición en Max
Estrella. Madrid. ABCD
nº 789, p. 38.

424- MILLÁS. Juan José.
2005. *Nada*. Madrid. EL
PAÍS. 13 de Mayo 2005,
contraportada.

425- HANDKE. Peter.
1986. *Historia del lápiz*.
Barcelona. Península
Ideas. 1991, p. 252.

426- MAQUIAVELO . Ni-
colás. 1532. *El príncipe*.
Alianza Editorial. 1981.
Traducido por Miguel
Ángel Granada, p.27.

forma

-

> “Al límite de su propia desintegración o desfiguración como tal. No está ahí en su puro ser o existir como tal, la materia. Es, ante todo, relativa a una materia a la que informa. (...) Hasta que la forma lleva, como señal en su perfección, el brillo de lo necesario (siempre creo a Hoderlin, diga lo que diga)”.⁴²⁵

>¿La forma es un objetivo o una consecuencia?

fórmula

-

> Contraria a invención.

fortaleza

-

> “La mejor fortaleza es no ser odiado por el pueblo,



porque por muchas fortalezas que tengas, si el pueblo te odia, no te salvarán.”⁴²⁶

fosfenos

-

> “Últimamente, Malotki se ha centrado en unos diseños llamados fosfenos, que son tan esenciales para el arte como el tiempo para el lenguaje. Dice que se pueden encontrar las 15 mismas constantes geométricas abstractas en arte creado en todo el mundo desde hace 300.000 años. Son diseños en cuadrícula, zigzags y puntos, como los primeros objetos que dibujan los niños o lo que garabateamos al hablar por teléfono.” (mirar DDT)”.⁴²⁷

forma

-

> En arte, es usada en su terminología física y filosófica, y su uso entraña equívocos. La contemplación de una obra solo puede entenderse como la contemplación de un contenido, aunque este sea fatuo. La superficie solo puede comprenderse como contenido, y los conceptos (aquello que nos permite reconocer algo que no es un sueño particular) no pueden ser otra cosa que las formas. Una forma sin contenido, dice Félix de Azúa, es como una navaja sin cuchilla. Identificar, a su vez, un contenido es dar una forma. Aun cuando en la época arcaica el término *eidos*, “idea”, había significado todo lo contrario (junto con el término *morphé* designaba el aspecto sensible externo de las cosas), tras la enseñanza de Platón, la forma es el *eidos*, la “idea” o esencia invisible de un objeto, y es ella la que le hace ser lo que es porque es aquello que permanece en contraste con su materia, la cual es visible y evidente pero participa de innumerables formas y se desmigaja y deshace con el tiempo. Desde Platón (Grecia, 428-347 a C.), la forma es lo permanente.

> Los alemanes tienen una segunda acepción, *Gestalt*, la cual no es lo opuesto al contenido, sino que es la forma

concreta de un objeto singular, por ejemplo, esta pera (y solo esta) que reposa sobre mi mesa.⁴²⁸

> Hegel describía la forma artística como la manifestación sensible de la idea; por su instantaneidad se podría presentar al dibujo como el lenguaje básico y más cualificado que posibilita esa manifestación. Esta condición de inmediatez del dibujo le permite por ejemplo hacer visibles los cambios estilísticos de las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX.

> Desde el punto de vista puramente estético la forma mantiene diferentes acepciones que son⁴²⁹:

-La forma exterior espacial, que designa la figura constituida en el espacio por los contornos de un objeto en la totalidad de su superficie. Se refiere a la forma como contorno o modelado.

-como aspecto general exterior: la apariencia inmediata pero no por ello despreciable.

-como constitución de un objeto, definida por relaciones precisas de orden, situación, relaciones o proporciones. Puede ser dentro del ámbito psíquico o espiritual.

-como tipos de organización y géneros artísticos; es lo que en literatura se llama género y en música sería una sinfonía.

-como concepción filosófica: en un sentido platónico se refiere a la idea. En el aristotélico, aparece inserta en el ser, y según Plotino (Licopolis, 205-Roma, 270) es algo interior.

-en la estética francesa contemporánea, la forma interior se relaciona más bien con las exigencias de la obra con respecto al artista. Es el principio propio de la obra, que ha de ser explicitado. Es citado como “el ángel de la

427- EKKEHART . Ma-lotki. 2008. *Descifrando los mensajes escondidos en el arte rupestre* por Anne Minarde. Nueva York. The New York Times. Jueves 2 de octubre de 2008, p. 11.

428- DERRIDA. J. 1978. *La verdad en pintura*. París. Paidós. Barcelona. Traducido por M.C. González y D. Scavino.

429- SOURIAU. Etienne. 1998. *Diccionario de estética*. Madrid. Akal. 1998.



obra”. Los futuristas franceses lo entendieron como un concepto tomado de la física.

>La forma puede ser utilizada como impulso antiiconográfico y de ascetismo contemporáneo. Esto sucede cuando la forma es tomada como no objetual para centrar los intereses en otros de sus valores, en una intención de liberar al arte del lastre del mundo de los objetos, y Malevich, que solo planteó estos parámetros, fue seguido mucho más tarde por los minimalistas. Aún hoy contemplamos este valor no iconográfico, pero de ida y vuelta. Es decir, cuando Santiago Sierra cita a Malevich a través del uso del cuadrado, este curiosamente se vuelve afirmación de lo que precisamente el cuadrado niega.⁴³⁰

> En *el arte de la guerra* se habla de la forma como algo que no debe ser buscado para que los espías no tengan donde amarrarse, pues desde la no forma no se puede generar estrategia.

> Cuando se habla de la forma y el contenido, este es un símil de cuerpo y alma.

> Bergson dice sobre el cuerpo que se adelanta al alma, la forma que predomina sobre el fondo y la letra buscando litigio contra el espíritu.

formalismo

-

> La realidad surge en el plano, pero en realidad es artística, obedece a una composición que, ella misma, se agota en su representación. Lo que la memoria puede acarrear se ha diluido en la imagen; el arte sin uso va asistido del deseo y la intención se vacía de contenido. Cabe decir que son muchos los artistas actuales que reaccionan contra el formalismo para dar entrada pura y simplemente en las imágenes y sus formas a unos contenidos severos, duros, interesantes o vacuos, pero que alejan la representación del contenido vacío. Quizá

el brutalismo actual tenga ahí su nido.

formalización

-

> Aquello contra lo que el autor debe luchar.

forme

-

> “El dibujo muestra el paso de lo informe a lo forme.”⁴³¹

foto comercial

-

> “Fadi Mitra también habla de las demandas del mercado. Nos dice que hay todo un mercado para las fotos de guerras, de masacres, de violencia. Y este mercado tiene sus reglas. Hay fotos que se venden más que otras. Por ejemplo: según Mitra, las fotografías demasiado sangrientas –imágenes de cuerpos mutilados o llenos de heridas- no se venden. Para ser vendible, una fotografía de guerra tiene que estetizar la violencia que representa. Y estas convenciones llegan a tal grado que Mitra nos habla de fórmulas que los fotorreporteros deben seguir. Las fotos más comerciales, nos dice, son las que encierran una pequeña historia o anécdota –como un padre corriendo con su bebé en los brazos frente a un paisaje de ruinas y destrucción.”⁴³²

430- GUSTAV JUNG. Carl. 1875-1961. *El simbolismo en las artes visuales*. Zurich. Caralt. Barcelona. Traducido por Alejandro Bica. 1980, p. 255.

431- VALÉRY. Paul. 1894-1945. Cuadernos. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 343.

432- GALLO. Ruben. 2006. *Violencia e imagen. Conversación con Alfredo Jaar*. Madrid. Revista de Occidente nº 297. Febrero de 2006, p. 152.

fotografía

-

> La aparición de la fotografía liberó del carácter documental al dibujante. Su aparición fue definitiva para el siglo XX. Esto no obligaba a nada, más bien se convertía en un elemento susceptible de ser usado por los artistas, y así lo entendieron quienes hicieron uso de su técnica como apunte o esbozo. Los americanos partían de ella con naturalidad (Robert Longo, Robert Rauschenberg...) mientras, en Europa, encontramos todavía reticencias ante su uso como si esto desmereciese a la obra. Un



ejemplo de ello, aunque no paradigmático sí clarificador, lo encontramos en Lino Cabezas (2005) en un capítulo sobre Dalí, cuando argumenta para desmontar la figura de este artista por su uso de la fotografía o de imágenes de la publicidad. Dalí es criticable, pero no por posiciones que hoy técnicamente están asumidas.

> En palabras de Remo Guidera⁴³³: “Es la fotografía la que asume la tarea de lo superfluo. Incluso en los efectos más cuidados, puestos en escena o deducidos tras un gran número de tomas espontáneas, y más allá de la ficción de exactitud y de meticulosidad, la fotografía, es atractiva por ser irreal (una ficción de lo perfecto que en la moda requiere considerables trucos), abiertamente postiza (carnavalesca, *trash*, ocasional: toda retórica de la fotografía instantánea, de la ocasión afortunada), emblemáticamente documental (pero recuperada y aprobada estéticamente), expone una duda que estriba en lo oculto “off-screen”...puede reducir lo oculto.”

> Una buena fotografía sabe gestionar el silencio.

> “Siempre he pensado que el mejor uso de la fotografía era fotografiar dibujos o pinturas.”⁴³⁴

> “La fotografía recrea el mundo como una serie de acontecimientos idiosincrásicos. En el mundo de la fotografía no hay periodo inicial, intermedio o final (...) el mundo está atomizado. Sólo hay presente que no requiere formar parte de la historia alguna que se pueda contar.”⁴³⁵

fotografía (de archivo)

-

> Su antecedente se encuentra en los paneles didácticos realizados por Kazimir Malevich alrededor de 1927.

fracasar (mejor)

-

> Dibujar es fracasar, fracasar varias veces hasta fracasar mejor.

fracaso

-

> Algo para lo que no estamos preparados y que evitamos. En arte está castigado con el olvido. Necesario para avanzar. Una manera de plantear el acto creativo desde la elaboración constante y a través del propio fracaso.

> Del italiano *fracassare*, romperse algo estrepitosamente.

> Una de las primeras palabras citadas en *El Principito*, de Saint Exupéry. El protagonista abandona la carrera de artista al comprobar que los mayores no entienden sus dibujos.

ficción

-

> “Todo sucede en una mezcla de realidad y ficción de delirio y cordura, como si todo sucediese inevitablemente, pero con esa extrañeza que tienen los ensueños. Incluso la más terrible noticia, el más abominable hecho sucede alrededor como parte de un gran espectáculo, e, incluso, cuanto más terribles los hechos, más aumenta, -quizá como una protección psicológica- la sensación de irrealidad, ...hasta el punto de que un pensador como Baudrillard acabará declarando que las guerras no tienen lugar.”⁴³⁶

figurativo

-

> O representativo es aquel que reproduce la apariencia exterior de objetos sensibles.

firma

-

> El último gesto. Un gesto que no oculta a su autor.

433- JIMÉNEZ, José.
1998. *El nuevo espectador*. (del capítulo: Anotaciones sobre el escenario contemporáneo). Madrid. Visor, p. 53.

434- HOCKNEY, David.
2001. *El conocimiento secreto*. Madrid. Destino, p. 271.

435- POSTMAN, Neil.
1981. *Divertirse hasta morir, el discurso público en la era del show business*. Nueva York. Tempestad. 2001. Traducción Enrique Odell, p. 78.

436- MORAZA, Juan
Luís, entrevistado por OLIVARES, Rosa.
Entrevista. Madrid. EXIT EXPRESS. nº36, p. 10.



flaneur

-

> “El flâneur cantado por Baudelaire no es alguien que no pare de moverse, sino alguien que se detiene a contemplar el movimiento de los otros; no es un trotacalles, sino un habitual de las terrazas de los cafés, o si se quiere: un habitual de las ventanas.”⁴³⁷

flores

-

> “Daniel Defoe, por ejemplo, cuya tumba se encuentra junto a la de Blake, cuando iba a ser ejecutado fue cubierto de flores lanzadas por una enfervorecida multitud (sobrevivió y murió años después en clandestinidad). Es un tributo, un ritual popular y carnavalesco destinado a infundir fuerzas a quien se disponía a morir, al mismo tiempo que expresaba una emocionada solidaridad.”⁴³⁸

francotirador

-

> El que no se ve amparado por un ejército y batalla en las mismas filas, pero aisladamente. Aquel artista no cubierto por el estilo o la moda o un movimiento concreto y que ejerce con rigidez de carácter. No es un héroe, y está dotado de un carácter fuerte y de un espíritu que lo convierte en sospechoso para la sociedad porque puede mostrar que está adormecida. Estos son los que se apartan del centro común, en torno al cual gravita la sociedad.

fraternidad (de las metáforas)

-

> Según Godard, “la posibilidad, para una actitud dibujada por el lápiz de Goya, de asociarse con el dibujo de un plano cinematográfico o con la forma de un cuerpo sometido a suplicio en los campos nazis, captada por el objetivo fotográfico, la posibilidad de escribir de múltiples maneras la historia del siglo en virtud del doble

poder de cada imagen: el de condensar una multiplicidad de gestos significativos de una época y el de asociarse con todas las imágenes dotadas del mismo poder.”⁴³⁹

frívolo

-

> Andy Warhol pone en cuarentena el lado mas frívolo de su personalidad cuando dibuja esqueletos, osamentas o cuando, en 1978, aparece con una calavera- el retrato de cualquiera- que compró en un viaje a París.⁴⁴⁰

fronteras

-

> “Esas historias de fronteras que deben atravesarse y de distribuciones de roles que deben alterarse corresponden ciertamente a la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio ámbito y a intercambiar sus lugares y sus poderes. Hoy tenemos teatro sin palabras y danza hablada; instalaciones y performances a modo de obras plásticas; proyecciones de vídeo transformadas en ciclos de frescos murales, fotografías tratadas como cuadros vivientes o pintura histórica, escultura metamorfoseada en show multimedia y otras combinaciones.”⁴⁴¹

437- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid, Lampreave - Millán, p. 150.

438- ROCHA, Servando. 2012. *La facción canibal*. La felguera. Madrid. 2012, p. 425.

439- RANCIÈRE, Jacques. 2008. *El espectador emancipado*. Ellago Ensayo. Traducción de Ariel Diyon. 2010, p. 127-128.

440- LUZAN, Julia. 2007. Obsesión desconocida. Madrid, EL PAÍS. 18 de Noviembre de 2007, p. 77.

441- RANCIÈRE, Jacques. 2008. *El espectador emancipado*. Ellago Ensayo. Traducción de Ariel Diyon. 2010, p. 26.

fuera

-

> El arte se compone de una visión interior, de una participación del artista en primera persona de un modo habitual. Pero la idea de lo de *fuera*, de la cartografía y la documentación, pertenece a la contención psicológica. Si no consigue quedar oculto tras su obra, al menos la primera persona sí desaparece en su intención. Estos artistas pretenden, en una aparente neutralidad que podría ofrecer casi un desconocimiento profesional de la técnica que usan, mostrar la herramienta como sismógrafo y no tanto como lector de un mapa personal. Los románticos alemanes, acuñando la frase *innere*



sicht (paisaje interior), nos muestran que la visión viene determinada por nuestro interior, que no son inocentes. Esta intención del fuera es complicada, porque cada elección implica compromiso. Por eso, y para ahondar en ese distanciamiento hacia lo de fuera, aparece la palabra como mediadora.

fuera (del taller)

-

> “Nuestro problema más acuciante, fuera del taller, no es hacer filosofía ni teoría del arte, ni intentar explicar qué es o cómo se hace una obra de arte, sino más bien intentar elaborar las condiciones subjetivas y culturales bajo las que se pregunta, se crea, se desea; despejar los modos en los que estamos enredados en circunstancias singulares, propias de nuestro presente.”⁴⁴²

fugitivo

-

> Aquel que renuncia a la repetición y a acomodar su propio estilo a la imitación nunca descubierta de quien se copia a sí mismo, a la fábrica de firmas. Aquel que, como Philip Guston, se va de Nueva York a una granja, cerca de Philip Roth, tras limpiar la mesa de un manotazo, y olvidarse de lo que sabía. La huida de lo que se espera de uno mismo.⁴⁴³

función

-

> “Conviene recordar que las funciones que antaño cumplían lo que llamamos (por ejemplo) arte egipcio, romano o cristiano, son las funciones que hoy cumplen actividades que suceden dentro pero también fuera de lo que hoy llamamos arte, como la publicidad, la ornamentación o diseño, o la propia política como espectáculo.”⁴⁴⁴

442- MORAZA, Juan Luís. 2007. *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac, p. 91.

443- MUÑOZ MOLINA, Antonio. 2008. *El dibujante renegado*. Babelia. EL PAÍS. 17 de Mayo de 2008, p. 12.

444- MORAZA, Juan Luís. 2007. *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac, p. 9.

445- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. 2013. *Diccionario mínimo del surrealismo*. ARTE Y PARTE nº 107. Madrid. p. 63.

446- PARREÑO, José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 21.

447- DUMAS, Alexandre. 1833. *Las tumbas de Saint-Denis*. EL PAÍS. 2007.

448- GROYS, Boris. 2005. Sobre. *Lo Nuevo, Ensayo de una economía cultural*. Pre-Textos. Trad. Manuel Fontán del Junco. p. 13.

furor

-

> “`Ganar las fuerzas de la embriaguez para el servicio a la revolución: en torno a esto gira el surrealismo, tanto en sus libros como en sus empresas. Tal es lo más propio de su empeño’ (Walter Benjamin).”⁴⁴⁵

fútbol

-

> Maqueta de la guerra, la guerra del dibujo.⁴⁴⁶

futuro

-

> Pobres locos, que no comprenden que los hombres pueden a veces cambiar el futuro..., ¡nunca el pasado!⁴⁴⁷

> Dibujar es masticar un futuro hasta convertirlo en pasado a través del presente.

> “El futuro ya no promete nada fundamentalmente nuevo, más bien hay que imaginárselo como una interminable variación de lo ya existente.”⁴⁴⁸



galeato

-

> Prólogo o proemio de una obra que la defiende de los reparos y objeciones que se le han hecho o se puedan hacer.

galería

-

> El sistema de galerías, como paradigma de un determinado tipo de relación de la obra con el público, ha sido objeto recurrente, en estos años, de diversas iniciativas artísticas. Como tales hemos de entender la inauguración perpretada por el colectivo Estrujenbank (integrado por los pintores Patricia Gadea, Juan Ugalde, y por el poeta Dionisio Cañas) de una galería de arte en un paso subterráneo de la capital. En la “denominada” Galería Mary Boone (...) en 1991 otro colectivo, Preiswert Arbeitskolleguen, hacía lo propio en un anden de Metro. La adquisición de obras (dos vallas publicitarias) se efectuaba mediante una fotografía de polaroid de la transacción. Se evitaba así el engorroso traslado y se dejaba constancia del “Prestigio Adquirido”, componente esencial de la obra de arte.⁴⁴⁹

garabato

-

> Rasgo mal hecho.

> “El artista reconoce en los trazos de sus dibujos una abstracción de la realidad filtrada por la propia subjetividad que dan determinados patrones a sus líneas, lo que algunos denominan un estilo. El estilo conlleva a menudo una intensidad, una entrega, pero también puede entenderse como una rutina más allá de la voluntad, que se desarrolla a través de patrones recurrentes que vienen a uno sin necesidad de copiar la realidad y sin especial intensidad. El estado mental que propicia que los trazos se liberen tanto de la realidad física como de la intensidad de la proyección en ella

conduce al garabato, dibujo distraído, automático en gran parte, que permite trasladar la atención a otro tema, como es una conversación telefónica (o dejarla en suspenso). Sin afán representativo alguno, a menudo se desarrolla como una interacción de bucles, la figura carente de accidentes que permite el mínimo esfuerzo de la mano, una rotación que se desplaza por el campo del papel (o el *post-it*, o la hoja del cuaderno, o el rincón en blanco del periódico) cubriéndolo, creando un *continuum* en el que generalmente se evitan tensiones, densificaciones, cúmulos, tratando la mano más bien de extender los beneficios del redondel al conjunto del campo disponible. Al igual que el redondel es simple y complejo al mismo tiempo, existe una conexión también sencilla y compleja entre el redondel como forma seminal y el campo construido por iteración.” (...) ”Pero casi siempre para el arquitecto el esbozo de sus ideas ha sido una forma más equivalente al apunte artístico, una primera representación de la realidad a construir, realizada a través de una cierta intensidad, que hasta hace poco llamábamos inspiración sin avergonzarnos (al último que oí hablar de la inspiración de las musas sin pestañear fue a Richard Rorty, el filósofo pragmatista, frente a una audiencia de arquitectos que se quedó atónita). La aparición de garabatos como tales, presentados y entendidos como figuras seminales de la arquitectura, o verdaderas arquitecturas, puede fecharse en la eclosión expresionista del Berlín de principios de siglo: Mendelsohn, Bruno Taut y otros arquitectos de la “hermandad expresionista” llevaron el gesto de la mano a unos niveles de elaboración arquitectónica nunca antes alcanzado. (...) ¿Es la mano el único órgano legitimado para construir garabatos? ¿Es el garabato impermeable a la tecnología digital? ¿Existe un garabato digital?”⁴⁵⁰

449- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 122.

450- ÁBALOS. Iñaki. 2008. Los beneficios del redondel. Madrid. Babelia. EL PAÍS. 28 de Junio de 2008, p. 2.

ganchillo

-

> La utilización del ganchillo como método o material de dibujo es un homenaje a las técnicas de costura, una



reivindicación de su categoría artística y una crítica a la historia del arte que honró ciertos materiales en detrimento de otros a los que consideró artesanales.⁴⁵¹

gato (que dibuja)

-

> En la obra *Brus (wool drawing)* (2004), de Esteban Álvarez, aparece un dibujo geométrico realizado con un ovillo de lana por un gato, que posteriormente mira a la cámara. Ese dibujo tiene reminiscencias de la obra de la mujer del autor Tamara Stuby, de Sol Lewitt y de otros artistas. Quizás cuestiona la autoría o la obra, la posible inspiración del gato o su influencia a través de la convivencia con sus dueños, artistas ambos.

género

-

> ¿Escribir la historia, a qué género pertenece?, ¿desde dónde hay que escribirla?

> “Lo que buscamos en la literatura de género, sugería Updike, es justamente eso de lo que a veces se quejan los críticos: lo previsible de una fórmula ejecutada satisfactoriamente. Sabemos con exactitud qué vamos a recibir y ése es un aspecto seductor. ¿Convierte eso a los libros en obras menores o solo diferentes? En ocasiones ambas cosas. Pero eso no los hace necesariamente más sencillos o menos valiosos a la hora de escribirlos.”⁴⁵²

> Lo que se busca en el género, en el estilo, es una repetición sin sorpresas. Es lo previsible realizado de un modo satisfactorio, porque sabemos lo que vamos a recibir y eso resulta seductor, amable con nosotros mismos como espectadores o creadores.

> “La utilización de expresión *hombres masculinos* tiene la pretensión de clarificar y enfatizar la importancia del género, *gender* (i.e. no en todos los hombres por el hecho de serlo *físicamente*, sino solo aquellos que participan de

una visión masculina del mundo) en la construcción de la visión de los genitales femeninos como monstruosos.”⁴⁵³

genia

-

> “La historia del arte nos abastece de metamorfosis ejemplares: George Sand fue calificada por el mismo Renoir como ‘una ternera de cinco patas, un monstruo’, y no porque el insigne pintor tuviera nada personal contra ella, pues añadía: ‘la mujer artista es sencillamente ridícula’ (White, en Porqueres, 1994: 49). La célebre sentencia de Goncourt (‘no hay mujeres geniales: las mujeres geniales son hombres’) resume a la perfección el modo de pensar más generalizado; a saber: la mujer genio no es factible, ya que se trata de una *contradictio in adjeto*.”⁴⁵⁴

genio

-

> Lo improbable asombra a todo el mundo y lo cotidiano solo al genio, según Jorge Wagensberg.

> “Para Baudelaire, los juguetes son ‘bárbaros’ y ‘primitivos’-lo cual significa potentes-, pero tienen ‘almas’. Como haciéndose eco de él, Gauguin escribe: ‘las cosas infantiles, lejos de ser ofensivas para el trabajo serio, dotan a éste de gracia, alegría e ingenuidad’. Él habla de ‘volver muy lejos, más aún que los caballos del Partenón...tan lejos como a los juguetes de mi infancia, el dichoso caballito de madera’⁴⁵⁵ De modo que Gauguin confirma la idea baudeleriana de que ‘el genio no es ni más ni menos que la *infancia* recuperada como voluntad: una infancia ahora equipada para la autoexpresión con las capacidades y el poder de análisis de la adultez que lo capacita para ordenar la masa de material bruto que ha acumulado involuntariamente.”⁴⁵⁶

451- CARRO FERNÁNDEZ. Susana. *Mujeres de ojos rojos, Del arte feminista al arte femenino*, Ed, TREA, página, 108.

452- MC GRATH. Charles. 2008. ¿Literatura magistral?. Nueva York. The New York Times. Arte y Estilo. 21 de Febrero de 2008, p. 11.

453- G. CORTÉS. José Miguel. 1997. *Orden y Caos*. Barcelona. Anagrama. Colección Argumentos, p. 44.

454- CARRO FERNÁNDEZ. Susana. 2010. *Mujeres de ojos rojos, Del arte feminista al arte femenino*. TREA. p, 149.

455- BAUDELAIRE. Charles. 1964. (A *Philosophy of Toys*) *The Painter of Modern Life and Other Essays* (El pintor de la vida moderna y otros ensayos). Jonathan Mayne. Londres. Phaidon. 1964, p. 199.

456- KUSPIT. Donald. 2006. *El fin del arte*. Murcia. Akal / Arte Contemporáneo. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, p. 102-103.



géneros

-

> Clase, modo, sistema, categoría, modelo, sinónimo, rumor, clasificación, diversidad, espacio, lugar, temática, especie, superior, construcción simbólica, propiedad, atributo sociocultural o lugar de desigualdad, rol y totalidad.⁴⁵⁷

genius (loci)

-

> Es un instrumento creativo que se refiere a lo espontáneo. Encontramos en palabras del pintor Lowry una cita que muestra esta visión de la creación como algo espontáneo: “Empecé como suelo hacerlo, sin nada particular en mente; así suceden las cosas, surgen de la nada. Cuando tenía pintada la mujer que se aleja dándonos la espalda...entonces una joven amiga vino en mi auxilio ¿Por qué no pintas una mujer caminando hacia ti?, me sugirió. ¿Pinto a la misma mujer volviendo?, le pregunté. Sí, dijo ella, es una idea. De acuerdo, contesté, ¿pero cómo titularé este cuadro? ¿Por qué no lo llamas *La misma mujer* volviendo?, dijo ella. Y así lo hice.”⁴⁵⁸

> Espíritu, el que contiene, lo que contiene.

> Representado como serpiente en la mitología romana, en arte se refiere a aspectos de inspiración.

> La transvanguardia italiana supone la recuperación del *genius loci*, el artista como elemento genial de creación, recupera el erotismo de la pintura, reclama el eclecticismo y la libertad del artista que no privilegia una sino muchas direcciones en un sistema móvil.

genio (incomprendido)

-

> Tras interpretarse que el artista no era de este mundo y ser empujado a los lugares de cultivo del opio y el hachís, las vanguardias y las neovanguardias rescatan al artista

maldito, al genio incomprendido. Donde la dignidad estética era pareja del silencio con el que se absorbe su obra.⁴⁵⁹

> “En los tiempos modernos, en el siglo XX, esta ideología del genio ha tenido su desgarrada reválida en la concepción del artista maldito, expulsado de su sociedad como chivo expiatorio, condenado a transitar los bajos fondos...o a buscar paraísos...”⁴⁶⁰

geometrizar

-

> Analizar la forma para ordenarla según un criterio de orden geométrico, con la intención de resolver el espacio.

geometrización

-

> La geometrización de las esculturas africanas está indisolublemente ligada a su carácter icónico, a su dimensión chamánica y a su función ritual.⁴⁶¹

457- G. CORTÉS. José Miguel. 1997. *Orden y Caos*. Barcelona. Anagrama. Colección Argumentos, p. 44.

458- GÓMEZ MOLINA. J.J. (Coordinador). 1995. *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid. Cátedra.

459- JIMÉNEZ. José. 1998. *El nuevo espectador*. Madrid. Visor, p. 110.

460- CRIADO. Nacho. 1998. *El nuevo espectador*. (de la conferencia: *palabras vacías*). Madrid. Visor, p. 108.

461- SUBIRATS. Eduard. 2003. *El reino de la belleza*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes. p. 53.

Gerhard Richter

-

> La evolución de la producción pictórica de Richter se caracteriza por su adopción de múltiples estilos. Alternando entre el realismo y la abstracción y configura la experiencia dual del artista, formado en el realismo socialista, y que se ha visto enfrentado a la represión de la representación característica del formalismo moderno en Occidente.

gesta

-

> George Perec escribió la novela *Disaparition*, de 319 páginas, en francés y sin emplear la letra e. El editor no notó nada. El nombre del autor usa cuatro veces esa vocal, para lo cual lo escribió en yiddish, que no contiene ninguna vocal. El libro trata sobre la desaparición de los



judios, de su familia, de su lengua.

gesto

-
> Del latín *gestum*. El gesto o la gesticulación del dibujo es una acción congelada sobre un soporte que muestra alguna dirección no contenida en su pura fisicidad.⁴⁶² Cuando vemos un gesto este no reproduce la mano misma. En un texto sobre la pintura de David Reed, advierte Paul Auster⁴⁶³ (Nueva Jersey, 1947) que “la mano del pintor rara vez nos permite observar su propio comportamiento”. El gesto es el anhelo por hacer que algo cobre vida. El gesto es algo inmóvil que quiere mostrar un recorrido. Pero ese recorrido es imposible y finito.

> Es la plasmación misma de la inmediatez. Es la aparición de un instante suspendido, un registro del momento mismo de la ejecución. Constituye la no proyección, la estampa de un estado psíquico, el registro de una pulsión. No obstante, esta pulsión vertida en el soporte no es inconsciente ni inocente; de hecho, lo que hay detrás es una defensa clara del derecho mismo de expresar tales pulsiones a través de manchas, líneas y colores.

> Es el gesto gratis pero ganado. Asume la frivolidad como parte de la praxis pictórica, la que a su vez es reflejo del asumir la frivolidad como parte de la vida misma y no solo como lo hacen los pintores, sino toda una generación testigo de la ausencia de proyectos.

> Expresión del rostro que refleja un estado de ánimo. Movimiento del cuerpo, de las manos, de los brazos.

> Discurso no verbal.

> Semiología del gesto: ciencia en ciernes iniciada fundamentalmente en Estados Unidos durante los años sesenta, bajo el nombre de kinesia.

- > Varios gestos unidos conforman un campo semántico.
- > Signo es palabra cercana a gesto como término con muchos significantes, y todos ellos responden a la idea de que una cosa responde a otra. Una señal o signo es un gesto dedicado a alguien con un sentido. El lenguaje gestual es una mímica codificada.
- > La exaltación de lo presente a través del grafismo pictórico.
- > El napolitano, preocupado por la expresión cueste lo que cueste, es todo mímica. “Nulla si lascia intentato, ogni parte del corpo concorre all’azione, mani, piedi, capo, occhi; tutto é in moto per l’oggetto. (Nada queda sin utilizar, todas las partes del cuerpo, las manos, los pies, la cabeza, los ojos, concurren a la acción; todo está en movimiento).
- > La inconclusa “Adoración de los Magos” es precursora del valor del gesto, pero los ciento treinta dedos que aparecen en “La Última Cena”, de Leonardo da Vinci, muestran el valor de todo el potencial del gesto humano.
- > El más antiguo y notable de estos tratados se debe a Giovanni Bonifacio, jurista y consejero de corte en Treviso; la obra se titula “*L’arte dé cenni, con la quale formandosi favbella visibile, si trata Della muta eloquenza, che non é altro che un facondo silentio*” (El arte de los gestos, en el cual, gracias a la formación de un lenguaje (hecho) visible, se trata de la elocuencia muda, es decir de un silencio parlanchín).
- > El sonido se intenta representar y no se puede. ¿Se puede el silencio? ¿Es un gesto el silencio?
- > Los primeros gestos representados en el arte se refieren a los ritos, según Ernst Gombrich.
- > “El gesto puede convertirse en un fingimiento o en una

462- COPON. Miguel.
1998. *El paisaje en la mirada*. (prólogo). Catálogo Gómez Molina de la exposición del mismo título. 1998.

463- AUSTER. Paul.
1992. *Negro sobre blanco. El arte del hambre*. Nueva York. Edhasa. Barcelona. 1992, p. 52.



mueca vacía.⁴⁶⁴

gesto (activo)

-

> El que se impone al espectador.

gesto (detenido)

-

> “Que si ‘alguien se repliega sobre sí mismo’, llega un momento en el que está y se mantiene replegado, ensimismado, absorto. (...) Rosenberg necesita que nada se mueva para hacer más tolerable el ‘fracaso’.”⁴⁶⁵

gesto (de reforzamiento)

-

> Un gesto que resulta hacia adentro, que busca en ocasiones mostrar por anulación. Que hurga en el interior ocultando. Un exponente de esta actitud es Arnulf Rainer.

gesto (semántico)

-

> Pasivo; cerrar la boca para callar.

globocularización

-

> David Hockney se refiere con este término a la manera en que un artista se sienta delante de un modelo y dibuja o pinta un retrato usando solo las manos y el ojo, nada más, mirando la figura y luego tratando de recrear el parecido sobre el papel o el lienzo. Al actuar de este modo, “tantea” la forma que ve delante de él.⁴⁶⁶ La diferencia que encuentra este autor con respecto a la observación de la naturaleza por medios mecánicos o en los que intervienen estos se refiere más a la acción que ejerce el alma (y por tanto la emoción y lo casual) sobre el acto al que hecho de utilizar de medios externos o mecánicos.

gráfico

-

> Relativo a escritura y dibujo. Del griego *graphikos*, hábil en lo uno y lo otro.

grafismo

-

> Es la particularidad o el conjunto de particularidades que componen la expresión en lo que se dice o cómo se dice. La terminación grafía como elemento compositivo proviene del griego y se refiere a descripción o significado.

> En dibujo es la firma.

> Es el continente de la expresión que se suele plasmar a través de las elecciones.

> Y según la Real Academia Española se refiere al “modo de escribir o representar”.

> Los cubistas dibujan, pero no atienden al grafismo.

graffiti

-

> Grafito. Así es como se dice ahora.

> Puede apuntarse, sobre este género, que nació en los años sesenta, llegó a su máximo esplendor en la década de 1980-1990 y se extendió por todo el mundo como el arte propio de las guerrillas urbanas. Incluso, aunque el contenido ideológico de la mayor parte de los graffitis sea prácticamente nulo, el sistema los ha entendido siempre como disrupción social, y tanto en Estados Unidos como en Europa, las autoridades incrementan medidas técnicas (cómo las pinturas *anti-spray*), policiales y legales para combatir el *vandalismo*.⁴⁶⁷

464- MARTÍNEZ SIERRA, Pedro. 1985. *La actitud en la creación plástica, “trascendencia y juego”*. Madrid. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, p. 59.

465- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 121.

466- HOCKNEY, David. 2001. *El conocimiento secreto*. Madrid. Destino, p. 247.

467- COSTA, José Manuel. 2006. *Opinión*. Madrid. ABCD de las artes y las letras nº 77, p. 40 y 41.



grafista

-

> Massin Bassin, de 82 años (grafista), asegura que el oficio de grafista no existe, que se alimenta del teatro, la literatura, la televisión, la filosofía, la arquitectura...y que lo que hay que saber se puede aprender de un tipógrafo antifascista en un par de semanas, como a él le ocurrió.

grafito

-

> Mineral de plomo extraído por primera vez en Burrou, Cumberland, en 1560. Socavó el uso de la punta de plata. Para corregir su fragilidad, se empastó con gomas o resinas, haciendo finísimos bastoncillos (minas) que se protegían con fundas de madera de cedro: había nacido el lápiz moderno. A finales del siglo XVIII, por la dificultad de auténtico grafito inglés a causa de las guerras europeas, Conté inventó en Francia un sustituto del lápiz de grafito puro mezclando arcilla. Usaron el Conté casi todos los artistas de los siglos XIX y XX.

graphium

-

> Era un instrumento que utilizaban los escribanos para escribir y raspar (borrar) las tablillas de cera. Un extremo acaba en punta para hacer la incisión y el otro en una especie de cuchilla para raspar.⁴⁶⁸

> Estilo, punzón, estilete,

gratuidad

-

> Lo digital permite una facilidad y una capacidad de probar sin riesgo que, debido a su aparente facilidad, permite la gratuidad con cierta frecuencia. Lo artesanal produce un riesgo que preserva a su autor de la gratuidad más frecuentemente.

gris

-

- > Es el tono que hay entre el blanco y el negro.
- > En pintura, es el resultado de la mezcla de ambos y en dibujo suele obtenerse provocado por la precariedad del negro, sin la ausencia del negro o por su frotamiento.
- > Aparece normalmente como atenuador, escala o lugar intermedio entre extremos de consideración. Se podría decir que el gris asume en sí todos los tonos intermedios entre el blanco y el negro. Desde los dibujantes chinos, pasando por Yves Klein o Giacometti, es imprescindible en la historia del dibujo. Testimonios de sus calidades y posibilidades se encuentran en las acepciones y adjetivaciones que se usan para nombrarlo como: grises delicados y sutiles, satinados, plateados, refinados o, por el contrario, severos, pálidos y sólidos.
- > Es valorado en la pintura clásica y cuestionado por los artistas coloristas como capacitado para expresar. Eugene Delacroix (Charenton Saint Maurice, 1798-París 1863) llegó a afirmar que el gris es el enemigo, mientras que Cézanne considera que el verdadero artista se reconoce por la calidad de sus grises. Richter afirma: “El gris garantiza la indiferencia y evita afirmaciones definitivas”, crea despersonalización, trabaja sobre lo abstracto y lo figurativo porque piensa que ambos modelos crean lo mismo en el espectador.
- > Paul Klee Berna, en su obra trata la metafísica del gris y dice de él que no está arriba ni abajo, no es caliente ni frío.
- > El gris no ocupa, rellena. En restauración, se usa como medida sustitutiva de un elemento ausente para sostener la obra, pero sin darle ningún carácter. Es un “aquí falta algo y no quise inventarlo”. Es un vacío, relleno con un no color.

468- SUETONIO. TRAN-
QUILO. Gayo. 121. *Vidas
de los Césares*. Roma.
Cátedra Letras Univer-
sales. Traducción de
Vicente Picón, p. 460.



> “El gris de las esculturas está substancialmente unido a la total neutralización de los conceptos de textura y calidad de la superficie de los objetos, ofreciendo tan solo la presencia como masa que sobrevive en un espacio de luces y sombras. El gris es el no color empleado en la parte que falta de los frescos, así como el tono de los estándares en tres dimensiones antes de que un objeto sea diseñado. Es una especie de estadio anterior a la materia mediante el cual todo se uniformiza en la ausencia. Además es un no color muy ligado a lo técnico, a la artificialidad, a las ideas de prototipo y modelo. Me fascina la idea de llevar todo eso al mismo plano. Creo que así el objeto físico se extiende al territorio de las ideas, a un plano más abstracto y poético.”⁴⁶⁹

> El gris es un lugar para el lenguaje silente.

> Jasper Johns ha experimentado con el gris, lo ha explorado y abandonado una y otra vez a lo largo de su carrera artística durante sesenta años. Lo hace con la intención de explorar la propia condición del gris y porque, al principio de su carrera, cuando decide usar la encáustica como técnica, pretende darle una fisicidad al cuadro que lo acerque a las tres dimensiones. Esta idea de pintura como objeto determina el gris como color adecuado por su cualidad de color anulado.

grisalla

-

> En 1974, el Instituto Rice de la Universidad del mismo nombre convoca una exposición en torno al tema o técnica de la grisalla del siglo XIII al XX y la titulan *Gris es el color*.⁴⁷⁰

> Odilon Redon dice de Rubens que una grisalla suya contiene más que su obra final.

> En las pinturas de Goya de la *Quinta del sordo*, predomina el gris, son escenas de noche o similar, y

aunque encontramos color está tratado en un sentido *acromático*.

> La grisalla es el resultado de la unión de los tres colores primarios más el negro o el blanco para oscurecer o aclarar. El verdacho es una derivación de ella. Se utiliza como inicio en los cuadros para solo estar pendiente de la tonalidad y el dibujo y así concentrar los esfuerzos en asuntos relativos a composición y forma, dejando el color para una segunda fase en la que se aplicará por veladuras, consiguiendo una textura aterciopelada muy apreciada en los pintores de piel o en las gradaciones de las telas.

guardarropa

-

> “...ni se me ocurre ironizar cuando el chaquetón del trampero huele a rata almizclada; me resulta un olor más dulce que el que habitualmente exhalan las prendas de los comerciantes o las de los eruditos. Cuando entro en sus guardarropas y toco sus trajes, no me evocan las herbosas llanuras y las praderas floridas que han conocido, sino el polvo de las transacciones mercantiles y las bibliotecas.”⁴⁷¹

469- DÍAZ GUARDIO-
LA. Javier. 2005. *Loris Cecchini*. Madrid. Blanco y Negro. ABC. 9 de Abril de 2005, p. 29.

470- RICE. Instituto.
1974. *La fiesta del color*. Delacroix. Universidad Rice Houston Texas, p. 9.

471- THOUREAU. Henry David. 1862. *Caminar*. Ediciones Ardora. 2010. traducción Federico Romero, p. 33.

472- VIRILO. Paul; LO-
TRINGER. Sylvère. 2005. *The accident of art*. New York. Columbia University. Semiotext, p. 67.

guerra

-

> El arte del siglo xx viene determinado por el terrorismo y el temor y, sobre todo, por el dolor. La guerra es la violencia y la brutalidad sobre la imagen.

> El arte (el hombre del siglo xx) ha sido devastado por dos guerras mundiales, el holocausto, el poder termonuclear...no se puede entender el Dadá o el Surrealismo sin la primera guerra mundial.

> Solo es posible entender a Otto Muehl sabiendo que combatió en Normandía.⁴⁷²



guerra (de guerrillas)

-
> “La valía del ejército árabe dependía enteramente de la calidad no de la cantidad. Sus miembros debían mantenerse siempre frescos, pues la lujuria sangrienta perjudicaría su ciencia, y su victoria dependía de un uso justo de la velocidad, la ocultación, la precisión del fuego. La guerra de guerrillas es, de lejos, más intelectual que una carga de bayonetas.” ⁴⁷³

guerra (del catorce)

-
> Durante la guerra del catorce la decepción y el desconcierto impulsaron el nacimiento del Dadá. En la década de 1940 surgieron manifestaciones que, frente a la proporción, frente a la norma, frente a la tradición y el buen gusto, oponían la expresión elemental del ser humano, de sus estratos más primitivos. Expresionismo abstracto, informalismo, poesía experimental, *art brut* (obras realizadas por enfermos o marginados) en 1947. Los *Otages* (Rehenes) de Fautrier. y todo aquello en lo que solíamos creer, la razón, la justicia y la moralidad, se habían convertido en frases huecas. Ya no se podía seguir pintando como antes. Esa cuestión va a poner el tema de la responsabilidad del artista en primer lugar en el debate intelectual de la época.⁴⁷⁴

guerra (reglas)

-
“La opinión militar estaba obsesionada con el *dictum* de Foch según el cual las reglas básicas de la guerra moderna consisten en buscar al ejército enemigo, identificar su centro de poder y destruirlo en batalla.”⁴⁷⁵

guerrilla (nómada)

-
“La guerrilla nómada es lo opuesto a un ejército, el universo de signos que vehicula es inversamente proporcional a su fuerza militar. Combate para convencer,

no para vencer; para la diversidad, no para la identidad; para transformarse antes que nada a sí misma en el espacio renovado por el viento del que es vector, no para plasmar el mundo a su imagen y semejanza. El viento no se conserva, simplemente sigue soplando, erosionando y moviendo las formas sólidas al mismo tiempo que se desvía.⁴⁷⁶

Gulliver (los viajes de)

-

> Un asunto de proporción y escala.

gusto

-

> “Merece la pena recordar lo inocente que parece ahora Orlan, sometida durante los años noventa a innumerables⁴⁷⁷ operaciones de estética- pómulos en la frente, labios abultados, barbilla insólita...-que subvertían la consigna de belleza de quirófano entonces: que no se note. Y daba pie Orlan a debates sobre la pertinencia y hasta el derecho de someter el propio cuerpo a tantos vaivenes del bisturí en nombre del arte. La prestigiosa *Art Press* dedicaba al fenómeno cultural, en 1995, un monográfico en el que participaba Michael Onfray, quien acababa de publicar *La Raison gourmande*, una historia de la filosofía a través del gusto, propuesta de un cuerpo lúdico recuperado.”⁴⁷⁸

gustos

-

> “Sabor. Tratándose de vinos, embocadura. Sabor de los manjares en general, paladar. // placer, deleite, delicia `el placer es más intenso y vehemente que el gusto, y el deleite prolongado. El gusto satisface, el placer recrea, el deleite y la delicia embriagan´ (...) satisfacción, agrado, complacencia. `afición y gusto. El gusto no es más que el placer que se siente en satisfacer inclinaciones, aun cuando sean pasajeras. La afición es este mismo gusto, fundado en el conocimiento de las cosas que nos lo

473- LAWRENCE, T.E. 1929. *Guerrilla*. Madrid. Editorial Acuarela y A. Machado. 2004. Traducción Álvaro García-Ormaechea, p. 34.

474- PARREÑO, José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 31.

475- LAWRENCE, T.E. 1929. *Guerrilla*. Madrid. Editorial Acuarela y A. Machado. 2004. Traducción Álvaro García-Ormaechea, p. 18.

476- MING 4, Wu. 1929. *Junto a los Ríos de Babilonia*. Madrid. Acuarela y A. Machado. 2004. Traducido por Hugo Romero, p. 63.

477- Esta artista utiliza su cuerpo como campo de batalla de sus ideas y como soporte en la formalización por medio de operaciones de estética.

478- DE DIEGO, Estrella. 2008. *De lo humano. Fotografía Internacional 1900-1950*. Málaga. Museo Picasso de Málaga. Palacio de Buenavista.



inspiran... la palabra afición trae consigo la idea de la ciencia, del arte, del estudio y de la observación, al paso que la palabra gusto ni indica más que la sensación que nos causa tal o tal cosa. Si decimos que nos gusta la pintura, nos limitamos a expresar el efecto que causan en nuestra alma los cuadros; pero si decimos que somos aficionados a la pintura, damos a entender que tenemos gusto en practicar o estudiar este arte'.⁴⁷⁹

gusto (del día)

-

> “Cada cincuenta años El Greco se revisa y adapta al gusto del día, en más o en menos. Esto ocurre por igual con todas las obras que sobreviven. Y esto me lleva a decir que una obra está hecha *completamente* por aquellos que la miran o la leen y la hacen sobrevivir por sus aclamaciones o incluso por su condena.”⁴⁸⁰

479- VARIOS AUTORES.
1980. *Diccionario de
sinónimos y antónimos*.
Bibliograf. Barcelona,
p. 197.

480- DUCHAMP, Marcel.
1916-1956. *Cartas sobre
el arte 1916-1956*. Elba.
Barcelona. Traducción
de Viviana Narotzky.
2010, p. 57.



h

-

> En un lápiz, *hard* (del inglés), duro.

habitar (un dibujo)

-

> Cuando el artista actúa como explorador y su campo de acción es el papel, lugar que habita y manipula.

> M.Mullicam (California 1951) realiza un dibujo para luego habitarlo y observarse a sí mismo dentro del dibujo. Habitándolo. Cuestiona los propios límites y los del dibujo utilizando estados de hipnosis, que usa como acontecimiento objetivo. Si diseña un espacio para luego habitarlo y observarse a sí mismo habitándolo es porque es posible, suponiendo que la realidad puede ser habitada por medio de la idea. El dibujo en su obra es un espejo, una realidad paralela. “Yo no tenía estudio y me construí un estudio imaginario y un personaje que lo habitara.”

hagiografía

-

> Arte de hacer descripción de la santidad.

hand (collector)

-

> Coleccionista de manos dibujadas en www.robottle.com

haiku

-

> Tradicionalmente buscaba describir los fenómenos naturales, el cambio de las estaciones o la vida cotidiana de la gente. Muy influido por la filosofía y la estética del zen, su estilo se caracteriza por la naturalidad, la sencillez, la sutileza, la austeridad, la aparente asimetría que sugiere, la libertad y con ésta la eternidad. El haiku tradicional consta de 17 sílabas dispuestas en tres versos de 5, 7 y 5 sílabas, sin rima. Suele contener una palabra

clave denominada kigo que indica la estación del año a la que se refiere. Inspirado en los relatos breves de Chejov, pero más ampliamente los haikus, el proyecto *A Shimmer of Possibility* (El Brillo Tenue de la Posibilidad), 2008, de Paul Graham (Stafford, Reino Unido, 1956),⁴⁸¹ está formado por un conjunto de obras que comprende una breve historia fotográfica de la sociedad estadounidense actual. La obra presentada evita la suma poderosa que normalmente encontramos en la fotografía, evitando el empaquetamiento ordenado del mundo. El método expositivo del proyecto comprende desde una sola imagen hasta varios conjuntos de fotografías. Este formato permite el fluir constante al modo de los haikus, que trasladan momentos, imágenes o sensaciones. En ellos la precedencia se observa sobre lo concluyente, donde no suceden muchas cosas, pero donde nada está terminado tampoco, cuando en todo brilla la posibilidad.

harmónico

-
> Lo harmónico de un dibujo será el modo en que simula cubrir una distancia, la representacional, imposible, o dicho de otro modo, su coherencia.⁴⁸²

hermafrodito

-
> “La ninfa Sálmacis se enamora de Hermafrodito, lo seduce, y después de hacerlo entrar en sus escondrijos húmedos, forma con él un solo cuerpo que reúne los dos sexos. Por ello, en adelante, los hombres que cometan la imprudencia de bañarse en el río Sálmacis verán menguada su potencia viril.”⁴⁸³

hermenéutica

-
> Técnica o interpretación de textos.

481- GRAHAM, Paul. 2008. *A shimmer of possibility*. Madrid. Nota de prensa. Galería La Fabrica. Febrero de 2008.

482- GÓMEZ MOLINA, J.J. 2005. *Los nombres del dibujo*. España. Cátedra, p. 549.

483- OVIDIO, Publio. 1963. *Metamorfosis*. Introducción José Antonio Enríquez. Traducción y notas: Ely Leonetti Jungl. Austral, p. 43.



herida

-

> En una performance, Beuys pidió a la gente del público: “Mostradme vuestras heridas”, en un acto no solo de terapia de grupo, sino para proclamarse un líder espiritual, un dios intocable del arte.

heridas

-

> Es el título de una obra de Elena de Rivero, que presentó unos papeles rasgados que luego fueron suturados por ella misma con hilo dorado. Usaba el papel como una extensión de su propia piel, de las rasgaduras de su vida. El hilo era la curación, su proceso de transformación en oro de aquello que es doloroso, una curación y un aprendizaje. Una obra positiva.

hermoso

-

> “Cómo me repele uno que dice de sí mismo:- ¡`Soy feliz!. Cómo me alegra uno que dice de algo: ¡`Qué hermoso es!’ ” 484

heteróclito

-

> Diferente. Que se inclina a lo distinto. Fuera de orden. Que no se ajusta a lo análogo. Que no se declina según la regla común.

heterotopías

-

> Un lugar que se encuentra fuera de todas partes y, sin embargo, es en realidad localizable. (Término formulado por Foucault y que se refiere más a un lugar inscrito conceptualmente que físicamente)

> “El espacio en el que vivimos (...) es un espacio heterogéneo. En otras palabras, no vivimos en una

especie de vacío, dentro del cual localizamos individuos y cosas. (...) vivimos dentro de una red de relaciones que delinear lugares que son irreducibles unos en otros y absolutamente imposibles de superponer”.⁴⁸⁵

hierofanía

-

> Palabra procedente del griego que contempla la idea de lo sagrado y su manifestación, acuñada por Mircea Eliade en *Tratado de historia de las religiones* y que se divide en expresiones complejas y simples. La simple se refiere a objetos sencillos y de vinculación directa, y la compleja a relaciones que al establecerse en una cadena de acontecimientos generan nuevas ideas de la expresión que no cesan en su crecimiento y complejidad.

himno

-

> Composición poética y de tono solemne.

hipercepción

-

> Hablando de Antón Patiño, Severino Penelas lo define como: “El cuestionamiento continuo, el juego de lo contradictorio, la confluencia de pensamiento, imagen y palabra dibujan un vector entre el artista y su imaginario (físico, mental y plástico)”.⁴⁸⁶

hiperestesia

-

> La suspensión temporal de la razón o razonamiento.

hipotaxis

-

> Subordinación sintáctica que sirve “para tapar todos los agujeros”, para que nada escape.⁴⁸⁷

484- HANDKE, Peter. 1986. *Historia del lápiz*. Barcelona. Península Ideas. 1991, p. 48.

485- FOUCAULT, Michael. 1967. *Ofother spaces*. France. Diacritics Nº 16. 1986, pp. 22-27.

486- PENELAS, Severino. 2008. O lapis atrapador de consciências. Madrid. Revista LAPIZ. nº 135, año XVI, p. 59.

487- RODRIGUEZ MARCOS, Javier. 2008. *Ferlosio contra la historia universal*. Madrid. Vida y Artes. EL PAÍS. 1 de octubre de 2008, p. 50.



hishiri

-

> Del japonés, *aquel que lee los días*, práctica meditativa. Reflexión filosófica en torno al tiempo. On Kawara la usa en su obra en la que escribe los días como cruce entre el concepto occidental y oriental del tiempo.

historietas

-

> El cómic tradicional tiene su traducción al español. Los dibujos historiados. Ahora se mantienen al día en la web, aunque persisten los coleccionistas del tradicional soporte de papel. En la red encontramos quienes se ocupan de mantener vivo el espíritu de la historia dibujada: (guiadelcomic.com: librerías, novedades, salones...; normaeditorial/blogmanga/blog: toda la información sobre el manga desde la editorial norma, un clásico del cómic. Lacarceldepapel.com, desde 2002 es un blog sobre comic; cortomaltese.com, mantiene vivo el mito de Hugo Pratt; www.dilbert.com: un enorme archivo de viñetas; eljueves.es: dibujos de *makinavaja*, cibernoticias, y toda clase de contenidos; nytimes.com/packages/html/magazine/20040711_GRAPHICNOVELS_FEATURE/index.html documental multimedia del New York Times sobre el género con testimonios de autores como Art Spiegelman o Joe Sacco y una dirección donde se encuentra una variada colección de portadas en alta resolución: coverbrowser.com .

Hitler

-

> En los años veinte, cuando intentaba desarrollarse como artista, hizo numerosas acuarelas.

home: a chant

-

> Obra de Elena de Rivero realizada con los papeles que inundaron su apartamento, situado enfrente de las Torres

Gemelas, tras el 11 S. Ensamblados ocupan una cortina de 100 metros de largo.

homo (faber)

-

> Igor Stravinski, el compositor de origen ruso, nacionalizado finalmente en EEUU. Ha dicho que escribir la obra y sentir el placer de la creación son una misma cosa. No registra jerarquización entre ellas. El artista es un homo faber. El oficio del artista no es cogitar-pensar, sino operar. Consultar *genius loci*.

honor

-

> “Ha habido muchos ejércitos alistados voluntariamente, pero ha habido pocos que hayan combatido en condiciones tan agotadoras y en una guerra tan larga como la revuelta árabe. Cualquiera de los árabes podía irse a casa cuando la convicción le fallara. Su único contrato era el honor.”⁴⁸⁸

horror

-

> Una experiencia de dolor inusual y trágica, como estar prisionero en Dachau, campo de prisioneros alemán en la segunda guerra mundial, provoca un deslizamiento o cambio en Zoran Music, que hace que su pintura se desature y radicalice adoptando una postura de dibujante al abandonar el color y las posibilidades de la pintura como medio de expresión.

huella

-

> Mirar la entrada dedo.

humanidad

-

488- LAWRENCE. T.E. 1929. *Guerrilla*. Madrid. Editorial Acuarela y A. Machado. 2004. Traducción Álvaro García-Ormaechea, p. 31.



> “La humanidad, que en tiempos de Homero era un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, ahora es un objeto de contemplación para sí misma. Su autoalienación ha alcanzado tal grado que puede experimentar su propia destrucción como un placer estético de primer orden. (Walter Benjamin: Iluminación)”.⁴⁸⁹

humo

-

> Si bien no conozco con exactitud el contenido que transmitían esas señales de los primitivos habitantes autóctonos, puedo asegurar con certeza que no incluían argumentación filosófica alguna. Las humaredas son insuficientemente complejas para expresar ideas sobre la naturaleza de la existencia, y aun si no lo fueran, un filósofo de la tribu cherokee, antes de exponer su segundo axioma, se encontraría sin existencias suficientes de madera y mantas. No se puede usar el humo para hacer filosofía. Su forma excluye el contenido.⁴⁹⁰

humor

-

> Decía Friedrich Nietzsche que la potencia intelectual de un hombre se mide por la dosis de humor (ironía) que es capaz de utilizar. De la misma manera, podemos decir que la potencia clásica de un pintor se mide por la inteligencia y por la emoción de su línea.⁴⁹¹

> “El sentido del humor es esencial, es lo que nos mantiene cuerdos. Creo que los dementes son gente que no lo tiene. Fíjese si no en los fascistas, carecen de él. Si prescindes del sentido del humor eres menos humano.”⁴⁹²

humor (punzante)

-

> Es el caso de la obra de Kara Walter, una manera de construir narraciones en las que se apropia de un lenguaje visual lleno de estereotipos racistas y sexistas, mediante

unas formas artísticas tomadas de la cultura popular del momento fundador de la política del país. Convergen en su obra un común descreimiento de ese y el desprecio hacia la cultura dominante del presente idealizado, unión de contrarios que muestran la disposición de su ánimo, que es, al fin y al cabo, el significado del humor.⁴⁹³

489- ZARZA. Victor.
2007. *Superando el medio: el espectáculo somos nosotros*. Revista de Occidente nº 309. Madrid, p. 78.

490- POSTMAN. Neil.
1981. *Divertirse hasta morir, el discurso público en la era del show business*. Nueva York. Tempestad. 2001. Traducción Enrique Odell, p. 11.

491- DE CHIRICO. Giorgio. 1917. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Roma. Colección de arquitectura. Murcia. 1990, p. 60.

492- MICHALS. Duane y VIGANÓ. Enrica. 2001. Duane Michals habla con Enrica Viganó. La Fábrica y Fundación Telefónica, p. 21.

493- ÁLVAREZ REYES. Juan Antonio. 2008. Kara WALKER. *La cara b del sueño Americano*. Madrid. ABCD de las artes y as letras. nº 833, p. 32.



iconización

-
> “Los dibujantes han trabajado a fondo y con mucha frecuencia la plasticidad de sus significantes visuales, que tienden a la iconización, con letras con perfiles temblorosos, en forma de dientes de sierra, con estalactitas en su borde inferior, etc. Se trata de un procedimiento gráfico eficaz para connotar o adjetivar sus textos mediante procesos de mimetización. En pocas palabras, la caligrafía de la onomatopeya, elevada a la categoría plástica, acabaría por aterrizar en el terreno lúdico y vistoso del *pop-art*, con las obras como *As I Opened Fire* (1964), de Roy Lichtenstein.”⁴⁹⁴

icono (homoerótico)

-
> “El icono homoerótico del siglo XX, el del tipo fortachón con mostacho, ajustadísimos pantalones o cazadora de cuero y gorra de plato, no lo inventó Glenn Hughes, de los Village People, ni surgió de los ambientes gays de San Francisco o Nueva York. Salió, en realidad, de la cabeza de Touko Laaksonen, un finlandés nacido en la diminuta ciudad de Kaarina en 1920, que ya desde su juventud se dedicaba a dibujar a los trabajadores, marineros y soldados que le atraían y que acabaron, también, por convertirse en iconos del ambiente gay y fetichista.”⁴⁹⁵

> Poco después de ganar el Oso de Oro en el Festival de Berlín con *La ansiedad de Veronika Voss*, Fassbinder (1982) rueda *Querelle*, su obra póstuma y la tercera adaptación literaria que hizo de forma muy libre para la gran pantalla. *Querelle de Brest* es la cuarta novela de Jean Genet, escrita inmediatamente después de la segunda guerra mundial. En contra de la ética tradicional y con gran fuerza lingüística e imaginativa, el autor creó un mundo mágico de maldad que obedecía a sus propias leyes. Homosexualidad, asesinato, traición y nostalgia de la muerte son sus temas principales. Esta obra, definida como *un punto crítico del análisis existencial del hombre*

494- GASCA, Luis y GUBERN, Román. 2008. *Diccionario de onomatopéyas del cómic*. Madrid. Cátedra, p. 11.

495- GARCÍA. Íñigo. 2008. Arte por la visibilidad lesbica y contra el VIH. Madrid. EL PAÍS. http://www.elpais.com/articulo/madrid/Arte/visibilidad/lesbica/VIH/elpepucul/20080612elpmad_9/Tes (consulta 12 de junio de 2008)

496- MORATA CANTÓN. Rafa. *Rainer Werner Fassbinder, el genio alemán*. <http://www.rafamorata.com/fassbinder.html> (consultado el 28 de Agosto de 2011)

497- NEOTEO. 2011. *El papel que se borra 260 veces*. ABC.es. Tecnología. <http://www.abc.es/20110809/tecnologia/abci-crean-papel-borra-veces-201108090836.html> (consultado el 9 de Agosto de 2011)

moderno, fue considerada durante mucho tiempo no apta para filmar. El productor Dieter Schidor se la ofreció a directores como Bernardo Bertolucci -que la rechazó por escabrosa-, Sam Peckinpah -que también dio un no por respuesta- y finalmente a Werner Schroetder, que había comenzado los preparativos en el año 1981. Sin embargo, debido a los numerosos problemas económicos que estaba planteando y los continuos aplazamientos, la producción fue encomendada a Fassbinder, quien sin dudarla aceptó rodarla y la llevó a su terreno personal: “En mi opinión, no se trata de asesinato y homosexualidad, sino de una persona que con todos los medios posibles en esta sociedad intenta encontrar su identidad. Tal es, a mi juicio, el tema de la novela. Y a fin de ser fiel a sí mismo, Querelle tiene que ver todo lo que hace desde dos ángulos: desde el que la sociedad califica de criminal -es decir, desde la miseria- no saca nada en limpio, así que tiene que engañar desde el otro. Solo de este modo puede dar un paso hacia adelante.”⁴⁹⁶

i2R

-

> “Es un nuevo tipo de papel electrónico que tiene como principal ventaja un alto nivel de reutilización, hasta 260 veces según sus creadores. La impresión del texto y las imágenes se realiza a través de un proceso térmico, algo similar a lo que se puede encontrar en máquinas de fax y otros dispositivos.”⁴⁹⁷

idea

-

> “En este sentido, quiero, en primero lugar, recordar el celeberrimo ensayo de Edwin Panofsky titulado, precisamente, *Idea*, donde sintéticamente se traza la historia de la preponderancia de la concepción, de, en efecto, la idea sobre la materialización de la obra artística, desde Platón hasta el clasicismo barroco; es decir, a lo largo de toda la historia del clasicismo occidental. En determinados momentos de esta historia y, en especial,



en la etapa del manierismo tardío, llegó incluso a haber algunos teóricos del arte, como Giovanni Paolo Lomazzo, que defendieron de una forma tan absoluta la primacía de esta pura visión eidética de la obra de arte que no sólo consideraban un fracaso necesario su materialización, sino que llegaron al extremo de alabar la ceguera, ya que, gracias a ella, el pintor alcanzaría su plenitud de ensimismamiento visionario, que es puramente interior.”⁴⁹⁸

> El 29 de julio de 1968, aparecía Joseph Kosuth en la revista *Newsweek* junto a una obra que consistía en la definición de la palabra *idea* obtenida del diccionario e impresa en negativo, pero se produjo el histórico aplastamiento de *la Primavera de Praga* y cambiaron la portada.

> Sol Lewitt dice a propósito de su obra: “Lo importante es la idea, lo demás es mecánica o medios fuera del control del artista”.

> En griego significa *en primer lugar*, aspecto exterior, visible, antes de designar la esencia metafísica o el carácter específico.

> Punto de partida, según Picasso.

> Ha pasado al francés en su sentido filosófico, pero también ha adquirido otros sentidos y la estética utiliza varios de ellos:

> Como esencia en un sentido platónico. (Referido a la esencia y a la forma)

> Como hecho psíquico de representación. (Ideología, concepción, conceptual,...)

> “Realicé este dibujo muchas veces, sin recordar que lo había hecho antes y sin saber de dónde venía la idea.”⁴⁹⁹

>Durante la primera parte del siglo XX, el aprendizaje del dibujo se centró en la búsqueda de la representación del mundo de las tres dimensiones, marcando como tema central de estas enseñanzas en muchas escuelas universitarias el modelo vivo como expresión máxima de esas tres dimensiones y otros argumentos, como el movimiento, la expresividad, la emotividad y demás. En los años cincuenta, triunfa el expresionismo abstracto como ejemplo emotivo y culminación de este tipo de enseñanza. En la segunda mitad de siglo, se produce una gran amalgama de movimientos y tendencias que, tras lo conceptual, buscan su sitio. En este barro conversan en diálogo directo el vídeo, las idas y venidas de la pintura, la instalación y múltiples lenguajes que dejan hueco finalmente a la fotografía. Pero no era el dibujo una de las expresiones favoritas de los artistas hasta bien entrados los setenta. El siglo XXI se convierte en la culminación de estas tímidas iniciativas, cuando el cinismo y la inmediatez se instalan como herramientas definitivas. El dibujo actual soporta sobre sus hombros, precisamente, todas las cualidades destacables de la mayoría de las disciplinas destacadas del siglo XX. Se adapta a diferentes medios, formatos, posiciones intelectuales o soportes, siempre como elemento sincero o cercano a las huellas del sismógrafo, y ello sucede por varias razones: porque un tono es una acumulación de líneas, porque el temblor de la mano o la precisión del molde quedan patentes, por la fragilidad de su resultado, por motivos machistas y casi todos cercanos a lo directo, a lo gráfico y a lo sincero.

498- BALZAC. Honoré de. 1831. Introducción de Francisco Calvo Serraller. *La obra maestra desconocida*. Visor libros. Traducido por Ingali Rudin y Ana Iribas, p. 14.

499- O' KEEFE. Georgia. 1988. *Some memories of drawings*. USA. An Atlantis editions book, edited by Doris Bry.

Uno de los grandes cambios en esta disciplina que nos ocupa es que, antes el dibujo era algo cercano al verbo hacer, al verbo buscar, y se usaba como método de búsqueda para encuentros fortuitos, o no. Ahora este método es el del nombre, el lugar; es un modo de presentar y no representar. Plantear esta cuestión, la del camino sugerido por esta disciplina, sirve para justificar una vez más este vocabulario de ideas. Porque ¡la idea ha vencido!



> Hablando de idea, no debemos olvidar que son ya muchos años los que distan de aquella fotocopia de Joseph Kosuth en la que reflejaba la definición de idea según el diccionario y cómo se convierte en un cambio tremendo en el arte que nos ocupa, puesto que Kosuth, al advertir que guardaban las fotocopias como objetos, definió el campo de acción de su obra en la prensa, publicando anuncios que mostraban definiciones y tomando este soporte inasible como el único posible para plantear cuestiones de calado conceptual. La idea, por tanto, se revuelve contra su objeto o su presentación; esta obra radicalmente nueva se revolvía además contra el mercado. Aun así, hoy Kosuth sí hace objetos que tienen un precio en el mercado, como lo confirma la exposición realizada en la galería Juana de Aizpuru, en Madrid en 2008. Es cierto que uno de los valores de Kosuth es, paradójicamente, nombrar algo pero no su idea, porque él estaba en contacto con el arte conceptual e incluso conocía la obra de Lawrence Weiner, claramente conceptual, donde la idea es la obra. Este artista se mostró sorprendido ante la obra publicada de Kosuth, bajo el título de *Arte y Filosofía* (1968), porque consideraba que llevaba tiempo realizando algo en un lugar similar. Las letras de este artista dispuestas en la pared, recordaban demasiado a los murales de Lawrence. Este artista, pintor en sus orígenes, desembocó en lo conceptual aun sin nombrarlo de una manera definitiva, tomando del dibujo la capacidad gráfica, la bidimensión y otros argumentos, como esa actitud *de combate* que se observa en su obra y que es de *grafitero educado* o engullido por el museo, pero siempre con un sentido político. Sus obras son ahora el título de la obra; ha usurpado a la cartela su lugar y ha desarrollado la obra dentro de su campo en el aspecto ideológico, y físicamente fuera de él.

> Javier Núñez Gascó (2009) realizó una exposición sobre las ideas que no pudo realizar.⁵⁰⁰

ideal

-

> En su *Teoría estética*, Adorno expresa su convicción de que el carácter expresivo de todo arte es manifestación de su momento negativo, sórdido. Es momento reflejado en la disonancia de la música y en el ideal de lo negro en las artes plásticas. “Para poder subsistir en una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieran venderse a sí mismas como fáciles consuelos, tienen que igualarse a esa realidad. Arte radical hoy es lo mismo que arte tenebroso, arte cuyo color fundamental es el negro. Mucha de la producción contemporánea se descalifica por no querer darse cuenta de ello, por querer alegrarse infantilmente con colores”. El ideal de expresión, el ideal del arte, era el dolor. Un arte redentor.

idealismo

-

> Solo es posible a través de un contacto con la realidad. Incluso cuanto más crudo es este contacto, mas vivaz y posible es el idealismo al que se aferra.

ideas

-

> “Las palabras proporcionan, como promedio, tantas *ideas*- (posibilidades) – como las *ideas* proporcionan *palabras*.”⁵⁰¹

500- Eposición. *Lápidas*.
Galería MS. Madrid.
2009.

501- VALÉRY, Paul.
1894-1945. Cuadernos.
Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007.
Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 366.

identidad

-

> La identidad individual consiste, en una maquinaria encargada de reducir a nada las pretensiones del ello, los deseos, de manera que se satisfacen en un lugar imaginario... y finalmente es más cercano a la represión a la satisfacción. (Levi Strauss)



ideología

-
> La cultura forma parte de un pueblo y es un reflejo claro de la sensibilidad de sus ideas y las ideas. La ideología determina y en muchas ocasiones dirige el pensamiento de la colectividad con fines específicos que luego, a su vez, serán el cauce para una serie de proyectos, entre los cuales se encuentra el cultural. Por absoluto que sea el poder, siempre necesita promover una propuesta cultural para legitimarse y poderse realizar; propuesta que es el espíritu con el que un pueblo se valora y se identifica a los ojos del *otro*. La cultura no es patrimonio de ningún partido, no pertenece ni a los partidos de izquierda ni a los de derecha, pertenece a la creación *crítica*, que es la creación en libertad del autor o el artista.⁵⁰²

> No han muerto, han cambiado.

ignorancia (activa)

-
> No tanto la *episteme* y la *doxa*, sino el saber y la ignorancia activa se mezclan en Internet, y no armoniosamente.⁵⁰³

ignorante

-
> “En la lógica pedagógica, el ignorante no es solamente aquel que todavía ignora lo que el maestro sabe. Es aquel que no sabe lo que ignora ni cómo saberlo.”⁵⁰⁴

igual

-
> En el antiguo Egipto, el mismo tipo de vestido-túnica común a los dos sexos se mantuvo durante casi quince siglos.⁵⁰⁵

igualdad

-
> “La igualdad, idea tensional del feminismo desde la

Ilustración, es sustituida por la diferencia como clave de la contracultura femenina.”⁵⁰⁶

ilógica

-

> Componente esencial del dibujo que, en ocasiones, no se explica a sí mismo ni lo pretende. Es un discurso de lo trascendente e impreciso.

502- VÁZQUEZ, Juana. es catedrática de Lengua y Literatura, periodista y escritora. Autora de *Con olor a naftalina* (Huerga & Fierro)

503- SEBRELI, Juan José. 2006. *El olvido de la razón*. Un recorrido crítico por la filosofía contemporánea. Buenos Aires. Debate. 2007.

504- RANCIÈRE, Jacques. 2008. *El espectador emancipado*. Ensayo. Traducción de Ariel Diyon. 2010, p. 15.

505- LIPOVETSKY, Gilles. 1987. *El imperio de lo efímero*. París. Traducido por Felipe Hernández y Carmen López. París. 1987. Anagrama, p. 28.

506- CARRO FER-NÁNDEZ, Susana. 2010. *Mujeres de ojos rojos, Del arte feminista al arte femenino*. TREA, p. 176.

507- LOZANO, Jorge. 2006. *La desesperación de las posibilidades*. Madrid. Revista de Occidente nº 297. Fundación José Ortega y Gasset, p. 165.

ilusión

-

> “Mario Perniola, que ha dado pruebas suficientes de saber escrutar las tendencias artísticas contemporáneas (*El arte y sombre, Disgusti, El sex-appeal de lo inorgánico...*), recientemente se ha ocupado de *El futuro de la ilusión* en la revista que él dirige, *Agalma*, para referirse a Baudrillard y el arte. Como es habitual en él, indaga etimológicamente –una etimología hacia el futuro, como quería Barthes- en el concepto, justamente, de *ilusión*, que viene de *illusio* (que no encuentra equivalente preciso en griego, oscilando entre dos lexemas: *diasurmós* y *chlenasmós*). A su vez *illusio* viene de *ludus* –que relaciona juego y acción-, opuesto a *iocus* >que sería juego como broma. *Illusio* pues sería una palabra que entroncaría con un estilo de pensamiento típico de la romanidad arcaica, que privilegia la acción, más precisamente la acción ritual dotada de eficacia.”⁵⁰⁷

ilusión (óptica)

-

> Ha sido durante mucho tiempo una de las herramientas más usadas por todos los dibujantes desde Altamira, cuando aprovechan la orografía de la cueva para dar volumen a sus figuras, pasando por De Chirico, Velázquez...De todos es conocida la Capilla Sixtina y sus juegos ópticos , pero dentro del panorama actual se encuentra un artista que, a modo de Archimboldo de la fotografía, propone la imagen ilusoria. Se trata de Vik



Muniz, quien construye las imágenes con procedimientos de dibujante y, posteriormente, las documenta e inmortaliza por medio de la fotografía, hasta tornar el objeto real irrelevante en ese proceso ilusionista. Lega de esta manera una arte retiniano, de relecturas...*the best of life* (lo mejor de la vida), que consiste en varios dibujos de conocidas fotografías, hechos memoria, retratos de obras de arte realizados con materiales cotidianos o perecederos, que guardan un interés psicológico esencial que tiene que ver con el tiempo de observación dilatado...

Vik Muniz es chocante porque se interesa por la psicología de la visión y entiende el dibujo como lección de cognición perceptiva, ya que no solo se aprende a dibujar, sino también a ver. Es un trabajo que provoca la gimnasia perceptiva.

Traza en el cielo el dibujo de una nube con el humo de un avión y lo fotografía. Nos muestra lo acontecido. Un juego de revelación y emoción. Ver su obra nos produce el pálpito que provoca abrir un regalo, pasar una página, porque se enmarca en lo emocional ¿Cuál es el soporte? El cielo o el papel fotográfico. El soporte es justo ese lugar que hay entre la acción de dibujar y la retención del momento por medios mecánicos, es decir, en la imaginación abstracta del que lo ve. No es tangible pero lo ocupa todo, es nuestra mente.

ilustración

-
> Un dibujante ilustró las conversaciones entre Michael Heizer y Walter de Maria con una bombilla que se encendía.⁵⁰⁸

imagen

-
> La ambición del joven artista australiano Ian Burns, consiste más bien en desmontar escultóricamente la

mitología de la imagen, poniendo ante los ojos del espectador toda su tramoya, con sus ruidos y atrabiliarias construcciones de madera, cables, luces, altavoces, radiocasetes, rotores y microcámaras.

Muestra una reflexión acerca de la producción artificiosa de la imagen, incluso intenta demostrar su carácter ideológicamente tendencioso.⁵⁰⁹

> Leonardo da Vinci prefería dibujar. Pensaba que el dibujo era el mejor instrumento para presentar sus proyectos de máquinas prodigiosas, que solo centenares de años más tarde fueron realizadas. Da Vinci solía decir que un dibujo es mucho más eficaz que la palabra escrita, y desafiaba a sus amigos literatos a que intentaran superar con sus escritos las imágenes dibujadas.

imágenes (del arte)

-

> “Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, lo decible y lo pensable; y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto.”⁵¹⁰

508- HADEN-GUEST. Anthony. 1996. *Al Natural, la verdadera historia del mundo del arte*. Barcelona. Península. Traducción de Ángela Pérez, p. 39.

509- CERECEDA. Miguel. 2007. *Detrás de la pantalla*. Madrid. ABCD de las artes y las letras. nº 789, p. 36.

510- RANCIÈRE. Jacques. 2008. *El espectador emancipado*. El lago Ensayo. Traducción de Ariel Diyon. 2010, p. 105.

impresionistas

-

> No se destacan especialmente por el dibujo, y cuando se significan no lo hacen a través de la línea sino de la mancha, es decir, de la impresión. Son llamados impresionistas en tono burlesco, con la intención de subrayar su inconsistencia plástica. Son trazos que se expresan en las manchas, sobre todo en Edouard Manet (París, 1832-1883). Después, con el postimpresionismo no reaparece el dibujo como hecho expresivo autónomo.



imagen (cargada)

-

> Se refiere a una imagen de la que se habla demasiado, que ha dejado de ser una declaración y se convierte en soporte. Cuando se dice o se puede decir mucho sobre una imagen, no está claro si eso la mejora o la empeora.

imagen, (construcción de la)

-

> “Su trabajo se ha desarrollado alrededor del conflicto entre razón y sentimiento, orden y desorden en el proceso de construcción de la imagen, desde las estructuras de lenguaje que la hacen posible en el imaginario social.”⁵¹²

imagen (deteriorada)

-

> “Se podría decir que la imagen apenas existe en los lienzos de Warhol. En parte, este hecho se debe a su enorme interés por la *imagen deteriorada*, la consecuencia de una serie de regresiones a partir de una imagen inicial del mundo real. De hecho, aquí nos encontramos con una serie de imágenes de imágenes”, “la persistente sensación de intromisión (...) la imagen final que resulta de los procesos de Warhol se parece a un escalope que ha sido golpeado tantas veces, que se parece más al pan rallado con el que lo envolvemos antes de freírlo. Y estás hablándome de una imagen, de un icono cultural que se ha debilitado, que ha pasado a través de `infinitos filtros culturales de representación´, es decir, una imagen que se ha deteriorado.”⁵¹¹

imagen (difusa)

-

> La descripción está relacionada con el concepto de lógica difusa, en la que los valores de verdad no son binarios (verdaderos o falsos), por lo que es posible hablar de verdad parcial. Podemos considerar la existencia de

una zona gris.

imagen (unilineal)

-

> John Berger en 1972, define la imagen como unilineal, y la memoria como radial. La imagen es unilineal, pero la memoria, con su capacidad radial, es decir, con una cantidad enorme de asociaciones conducidas todas al mismo acontecimiento, la completa en su significado, en su lectura. Por tanto, la imagen posee su aspecto y el de la memoria, en un lugar externo a sí mismo.

imaginación (phantasia)

-

> Es un movimiento interno producido por la sensación en acto, consistente en la aparición de una luz que permite que las sensaciones perduren aún no estando presentes para los sentidos. Además, las imágenes objeto de la imaginación son como sensaciones sin materia. Es algo intermedio entre la sensación y la intelección.⁵¹³

> En palabras de Baudelaire, la imaginación no es la fantasía. Es la facultad casi divina que capta las relaciones íntimas y secretas entre las cosas, las correspondencias y sus analogías.

> “La objeción de Duchamp a la pintura física era en la realidad inconsciente una objeción a la imaginación. Duchamp desdeñaba la transformación imaginaria de objetos ordinarios llevada a cabo por el acto emocional y físicamente intenso de pintar. Detestaba lo que esta transformación lograba: revelar que el objeto era una realidad emocional. La imaginación convierte objetos externos en objetos interiores, o más bien revela que todo objeto es en parte externo y en parte interno. Existe tanto en términos de principio del placer como de principio de la realidad. La imaginación revela que ambas vertientes son inseparables.”⁵¹⁴

511- STEINBERG, Leo. 1975. *Other criteria*. Nueva York. Oxford University Press, p. 91.

512- GÓMEZ MOLINA. Juan José. 2009. *Artista*. Madrid. <http://www.gomez-molina.com/artista/> (consulta 27 de Agosto de 2009)

513- CONDE, Francisco. 2005. *Diccionario filosófico*. A Coruña. Barallobre. Fene, A Coruña. 2005.

514- KUSPIT, Donal. 2007. *Emociones extremas. Phatos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*. Nueva York. Traductor Ricardo García Pérez. Abada. Madrid.



imaginario (colectivo)

-
> Producto de la cacareada evolución de los tiempos, de la globalización, nos encontramos con un imaginario colectivo casi siempre definido por los que ganaron las guerras y que ahora, lentamente redibujándose por los que se mantuvieron al margen (China), pues producto de esto es el imaginario colectivo, que ahora maneja con suma rapidez un artista emergente chino y que, al día siguiente, es de consumo mundial.

imitación

-
> ¿Falsificación?

> Imagen deteriorada.

impresente

-
> “Función agnóstica (amnésica, anutópica o *idiológica*) (sic) La legitimidad transgresora de las vanguardias modernas se proclamaba de acuerdo a una negación del pasado: un *no-past* simétrico al *no-future* con el que se identificaron las postmodernidades. Pero la culminación de esos procesos no quedó fijada en una apreciación del instante, del ‘aquí-ahora’ tan querido por la contracultura, no en el presente, en una apología del presente en la forma de la ‘actualidad’. El pasado aparece como deslegitimado, convertido o bien en un paraíso irrecuperable, obsoleto, o bien en un infierno de probabilidades terribles, y en definitiva, en un botín interminable del que apropiarse de acuerdo a la lógica del almacén y la mercancía.”⁵¹⁵

impresión

-
> Hacer presión.

improvisar

-

> Siempre estamos improvisando. Yo mismo, ahora, lo estoy haciendo. Sé, más o menos, lo que quiero decir, pero no sé qué es lo que acabaré diciendo. Cada palabra, cada frase que escribo, es improvisada, aunque luego pula, corte, recorte, corrija, rehaga.⁵¹⁶

inacabado

-

> Asociado a incorrecto. Pero un estudio o boceto permanece acabado y no terminado, pues no lo necesita.

> A propósito de Ángeles Marco, David Pérez escribe: “Lo inacabado surge, así, no como un sinónimo de lo incompleto sino, mas bien, como una metáfora del propio proceso que conlleva toda actividad. Nada finaliza, porque nada es comenzado. En el ámbito del transcurso, es decir, de la permanencia, deviene permanencia del transcurso. Lo no acabado no revela, pues, la imposibilidad e inviabilidad de un proyecto, sino su carácter más definitorio.”⁵¹⁷

> El *non finito* es un valor expresivo.
Es una obra aparentemente abandonada.

inane

-

> Que no mueve a ningún debate.

> Inútil.

in aeternum

-

> “Quienes creen que las reputaciones artísticas se mantienen, harían bien en recordar el papel de algunos frenéticos marchantes, comisarios y coleccionistas que, investidos de la autoridad espuria que otorga el

515- MORAZA. Juan Luís. 2007. *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac, p. 82.

516- MURAKAMI. Haruki. 2007. *Sauce ciego, mujer dormida*. Japón. Tusquets. Barcelona. Traducción Lourdes Porta. 2008.

517- PÉREZ. David. 1995. *El límite de lo pronunciable*. Lápis nº68, p.68-75

star system, alimentaron durante las últimas décadas la ansiedad flotante del sobresaturado mercado del arte. Todavía no está claro cuánto tardará el discreto poseedor de un Sandro Chia o un Clemente en desprenderse de él, ni si los Schnabel en poder de los nuevos ricos, publicistas y museos sobrevivirán en su propia decadencia material.”

518

inarte

-
> “Las posesiones de Warhol se han convertido en la última expresión del inarte, pues se las ha mercantilizado como una experiencia de Warhol: como un sucedáneo del postartista mismo. Mercantilizar una personalidad mediante las posesiones de la persona es una de las principales proezas de la mercantilización, que garantiza que la posesión se cargará del carisma de la personalidad –pues todo el objetivo de la mercantilización experiencial consiste en crear carisma, es decir, en hacer que una propiedad banal parezca carismática.”⁵¹⁹

inauguración (estética de la)

-
> “Es el turno de la estética de la inauguración (...) Tras la aparición de la fotografía, el concepto de original cambia. Lo que prima, cada vez más, es el momento de la aparición de la obra, sorprender al espectador (...) no es un naufragio, es una desmitificación que insufla una nueva energía para salir del agotamiento. Reinterpretación de un nuevo orden.”⁵²⁰

incivilizada

-
> El aburrimiento no es sino otro nombre de la domesticación. Lo que nos deleita de *Hamlet* y *La Ilíada*, de todas las Escrituras y las mitologías, es la visión del mundo incivilizada, libre y natural, que no se aprende en las escuelas. Así como el ganso silvestre es más rápido y más bello que el doméstico, también lo es el pensamiento

salvaje, pato real que vuela sobre los pantanos mientras cae el rocío. Un libro verdaderamente bueno es algo tan natural y tan inesperado e inexplicablemente bello y perfecto como una flor silvestre descubierta en las praderas del oeste o en las junglas orientales. El genio es una luz que hace visible la oscuridad, como el resplandor del relámpago, que tal vez haga añicos el templo mismo de la sabiduría, no de una vela encendida en el hogar de la raza que empalidece ante la luz del día ordinario.⁵²¹

inconsciente

-

> En los años sesenta, el fisiólogo e investigador del libre albedrío Benjamin Libet (1916-2007) conectó el cerebro de unos voluntarios a un electroencefalógrafo, y les indicó que realizaran movimientos aleatorios como pulsar un botón o chasquear los dedos. Libet descubrió que las señales cerebrales asociadas a esas acciones se producían medio segundo antes de que el sujeto fuera consciente de la decisión de llevarlas a cabo. El orden de las actividades cerebrales parecía ser percepción del movimiento y luego decisión.

518- MOLINA, Ángela. 2008. *Récords preolímpicos*. Madrid. Babelia. EL PAÍS. 8 de Marzo de 2008, p. 7.

519- KUSPIT, Donald. 2006. *El fin del arte*. Murcia. Akal / Arte Contemporáneo. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, p. 68.

520- GIL CALVO, Enrique. 2008. *El esplendor de la fealdad*. Madrid. Babelia. Arte. EL PAÍS. 5 de Enero de 2008, p. 22.

521- THOUREAU, Henry David. 1862. *Caminar*. Ediciones Ardora. 2010. traducción Federico Romero, p. 39.

522- OVERBYE, Dennis. 2007. *La ilusión del libre albedrío*. Nueva York. The New York Times. 7 de Febrero 2007, p. 43.

> Según Libet, sus resultados dejaron margen para una versión limitada del libre albedrío, encarnada en un poder de veto sobre nuestra percepción de lo que hacemos. En un ensayo de 1999, Libet escribía que, aunque pudiera parecer que no es gran cosa, eso era suficiente para satisfacer las normas éticas. “Casi todos los Diez Mandamientos son órdenes de que no se haga algo”, explicaba. Por eso podría parecer una forma insuficiente y limitada del libre albedrío.⁵²²

inconsciente (pictórico)

-

> “Así, desde la posguerra, los informalistas introdujeron todo tipo de materiales extra pictóricos: tierras, plásticos, maderas, lo que supuso la normalización de una práctica que se verá incrementada de manera progresiva.

Sin embargo, serán la fotografía y el vídeo, con sus precedentes cinematográficos, los que encarnarán los valores y conceptos de la pintura: a veces como un reflejo del *inconsciente pictórico*.”⁵²³

indiferencia

-

> “Jota Castro recuerda un hecho concreto (...) un día de la feria Art Basel Miami, (...) el artista se sentía perturbado por la indiferencia de su propio mundo, el mundo del arte ante el salvajismo de la pena de muerte que todavía existe en países líderes de nuestra cultura, como Estados Unidos (...) los relojes de la pieza *Time alter Time* se han parado en la hora en la que se declaró cada deceso.”⁵²⁴

indigestión

-

> “Las obras del argentino David Lamelas, así como los collages de Joan Rabascall, nos sitúan frente a un antiespectáculo de la comunicación, que pone de manifiesto las indigestiones provocadas en los aparatos sensitivos y cognitivos. *Situación de tiempo* (1967), (...) nos sitúa frente a una batería de televisores encendidos, que no reciben señal alguna y ‘nos miran’ ofreciendo la clásica ‘nieve’, el ruido insoportable de la máquina que no tiene nada que decir (...) utiliza la información y los medios de difusión como material de la obra.”⁵²⁵

indocto

-

> Ángel González utiliza este término para aquellos dibujos que realizan una labor insistentemente y, como resultado, construyen una obra con interés y desde el desconocimiento de la ideología o estrategia pertinente o de moda en el arte contemporáneo. Son pulsiones del alma ingobernable, desinteresada y fuera del sistema. En la portada del libro *Pintar sin tener ni idea*, del que es autor, aparece un traje de novia maravilloso que una loca

francesa fabricó a espaldas de sus guardianes con todo tipo de trozos de telas, hilo, y trapos que encontró.

> Aquellos dibujos que se realizan incluso en estados alterados de la mente.

indomable

-

> “En la sociedad en la que vivimos, no hace falta trabajar mucho para encontrar el vacío (...) hasta tal punto que se duda de ejercitar la inteligencia por temor a encontrarse una absoluta soledad” estas palabras son del artista que, en 1872 y tras su detención, realizaba obras con truchas ahogadas y de mirada vidriosa, a modo de autorretrato. Y del artista que realizó la obra *El retorno de la conferencia*, cuadro que representa a unos curas volviendo de una conferencia borrachos y que fue comprado por un católico integrista, que lo destruyó. Es también el mismo autor de *Las amigas*, obra de 1866, donde aparecen dos lesbianas enlazadas sobre una cama, visiblemente exhaustas después de hacer el amor. También realizó *La mujer de las olas* en el mismo año para regodearse en unos pezones carnales y erectos como demostración de sensualidad y erotismo. Pero la obra por la que no se olvidará a este artista, que murió antes de tener que empezar a pagar una multa injustamente impuesta y de cargo exagerado, es *El origen del mundo*, obra pintada para Kahil-Bey, un diplomático otomano, y redescubierta a mitad de los años cincuenta en una anticuario por Silvia Bataille, entonces esposa del psicoanalista Lacan. Según diferentes testimonios, es Lacan quien lo encarga.

523- PANERA. Javier.
2007. *Video killed the painting star*. Salamanca. Domus Artium. Catálogo.

524- CASTRO. Jota.
2009. *Low Cost*. Madrid. Galería Oliva Arauna. Nota de prensa.

525- FAUS. Clàudia.
2009. *Tiempo como materia*. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, p. 11.

> Ese sexo femenino aparecido en la obra no solo es un icono de libertad, de sexualidad, sino de rebeldía total. Un hombre, un hombre solo, en contra de todo, decide realizar esta pequeña obra para comprobar y tratar de comprender la palabra libertad. La respuesta ya la conocemos. Pero este artista pasó la vida rebelándose contra *la doma* a la que una sociedad somete a los

ciudadanos en nombre del Estado. Fue un artista que jamás renegó de sus principios.

> Todos sus esfuerzos iban dirigidos a conocer el grado de libertad que podía vivir.⁵²⁶

ineficaz

-
> “Constant deplora muy especialmente el aspecto individualista, narcisista e ineficaz de la creación artística, que deja a los sepultureros oficiales la triste tarea de enterrar los cadáveres de las expresiones pictóricas y literarias.”⁵²⁷

inercia

-
> Son tres tipos de inercias las que definen las dificultades del arte, porque inercia y arte en latín significan lo contrario, son como el blanco y el negro, porque inercia es una resistencia al cambio de estado. Ahora parece que si el arte es lo contrario a resistencia, al cambio de estado, algo tendrá que ver con esa progresión, con esa acción. Existe una inercia de carácter primario que tiene que ver con la locura, con todo ese tipo de repeticiones y compulsiones que en una persona no dejan de ser inéditas en sí mismas. Hay una inercia secundaria que tiene que ver con la normalidad, con todas esas estructuras culturales y sociales gracias a las cuales uno está perfectamente adaptado. Hay una inercia terciaria muy característica de nuestra época de capitalismo avanzado en la que la innovación ocupa el lugar de lo sagrado.⁵²⁸

influencia

-
> Cita que puede ser o no intencionada, de la que podemos ser o no conscientes, porque en ocasiones fluye en el interior. Se produce por una extraña afinidad secreta, como entendimiento.

información

-

> La información casa mal con el dibujo, porque este es proyección de una imagen mental, o del espacio interior.

información (fotográfica)

-

> “La pintura aislada al sujeto de su entorno. El artista mostraba lo que veía desde el aislamiento. Y ahora, la fotografía de archivo construye la idea desde su contexto. El valor es determinado por su conexión *en conexión*. Nunca antes ha habido tiempos tan bien informados sobre sí mismos como lo está el nuestro, si estar informado significa tener un cuadro de las cosas de la forma en que lo proporcionan las fotografías. Si la ración semanal de imágenes fotográficas se ofreciera como sustento de la memoria, la propia memoria tendría que hacer una selección. Pero la inundación de fotografías destruye los diques de la memoria. La embestida de las colecciones de imágenes fotográficas es tan violenta que destruye la consciencia potencial de las características definitivas de cada objeto. Las obras de arte, más que cualquier otra cosa, reciben el golpe de este destino. (...) En las revistas ilustradas el público ve el mundo que las revistas ilustradas nos permiten que se perciba (...) Nunca antes un tiempo ha sabido tan poco de sí mismo.”⁵²⁹

526- COMBALIA, Victoria. 2007. Courbet Indomable, París. EL PAÍS. http://elpais.com/diario/2007/12/22/babelia/1198281967_850215.html (consulta 22 de Diciembre de 2007)

527- PERNIOLA, Mario. 2007. *Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. Traducción: Álvaro García-Ormaechea*. Editorial: Acuarela & Machado, p. 21.

528- MORAZA, Juan Luís, entrevistado por OLIVARES, Rosa. *Entrevista*. Madrid. EXIT EXPRESS. nº36, p. 9.

529- BUCHLOH, Benjamín H.D., (de la conferencia en la Universidad de Columbia titulada: *fotografiar, olvidar, recordar, fotografía del arte alemán de posguerra*) 1998. *El nuevo espectador*. Madrid. Visor, p. 72.

informar

-

> La información no debe ser objetiva, debe ser veraz.

informe

-

> “Pensemos lo informe como aquello que es creado por la propia forma, como la lógica actuando lógicamente para actuar contra sí misma desde sí misma, la forma produciendo una heterología. Pensemos en ello no como lo opuesto de la forma sino como una posibilidad que

trabaja en el corazón de la forma, para erosionarla desde dentro.”⁵³⁰

inner tenor

> “Después de todo, se trata principalmente de traducir en palabras el sentido profundo (*inner tenor*) de la colección en todos sus aspectos, más que de un estudio general sobre arte moderno. No me gusta Shapiro y su forma de abordar el arte general –porque utiliza el arte para escribir sobre Shapiro. Es un curioso tipo de poeta.”⁵⁴⁴

insomnio

-
> Las variaciones Goldberg son compuestas por Johann Sebastian Bach en 1742, a instancias de un conde alemán necesitado de un bálsamo para sus noches de insomnio.

inspirar

-
> Del latín *inspirare*: infundir, dictar, inculcar, imbuir.

> Es el resultado de un alto grado de concentración donde se une lo conocido, lo intuitivo y la influencia.

inspiración

-
> “El compositor ruso Igor Stravinski (1882-1971), en su obra ‘Poética musical’, anota que la inspiración tiene un papel secundario en el proceso creador, y además –hete aquí la novedad– es posterior. Efectivamente la inspiración como ‘excitación emotiva’ sucede al primer eslabón de la cadena creativa. Más precisamente, en engarce de ‘anillos’ estéticos sucesivos irá emocionando al artista; y esta reacción afectiva y fisiológica es la que habitualmente se denomina ‘inspiración’. De manera que para el autor de ‘Petrushka’, la inspiración es el sustrato o soporte anímico de la labor creadora concreta.

Existe el pre-gusto de un placer, el presentimiento de una obligación, el deber de inventar la música mediante una ‘técnica vigilante’. El aporte de lo fortuito no debe confundirse con la fantasía. La invención supone imaginación; pero no debe confundirse con ella. La cooperación de lo imprevisto es inmanente al proceso creador y muy distinta del capricho. Los episodios contingentes colaboran dando elasticidad a los frutos, a veces rígidos, de nuestra voluntad laboral. El creador es un observador que sabe sacar provecho de sus anotaciones. El gusto debe ser cultivado constantemente para que no se atrofie.”⁵³¹

institución

-

> En el caso del alemán Haacke, su interés se centra en desenmascarar el carácter supuestamente neutral de las instituciones artísticas, mediante la creación de obras planteadas en un estilo frío y burocrático, típico de cierto arte conceptual. *Salomón R. Guggenheim Museum Board of Trustees* (1974) consistía en un panel con la información pormenorizada de los intereses financieros de los Patronos del Museo, algunos de los cuales estaban involucrados en negocios poco éticos. La obra, presentada en ese Museo, fue retirada tras la inauguración.⁵³²

530-KRAUSS. Rosalind
1993. *The Optical Unconscious*. Cambridge. The MIT press. Cambridge mass, p. 167.

544- DUCHAMP. Marcel.
1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 49.

531- VARIOS AUTORES.
1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona.

532- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 40.

instrumento

-

> “En Foster and Partners, el principal instrumento de trabajo aún es el lápiz. Unos portaminas amarillos de los que ningún arquitecto del estudio se desprende un segundo. Todos los miércoles por la noche se imparten clases de dibujo en el estudio de Londres como forma de revitalizar un medio de expresión que se está perdiendo entre los arquitectos. Los socios coinciden en definir a Foster como un gran dibujante (sólo hay que adentrarse en los croquis a tinta china de su época de estudiante) que ha contagiado su amor por el dibujo a mano libre a todos sus colaboradores como una forma fundamental de

expresar un concepto en pocas líneas.”⁵³³

intención

-

> La intención de todo dibujante es echar un pulso y ganar a la realidad. No importa cuán expresionistas sean sus trazas, en el fondo la fe en el dibujo se enraíza en el poder analítico de la geometría y sus secretos.⁵³⁴

intencionalidad

-

> El pensamiento oriental señala que la intención destruye lo esencial por el mero hecho de buscarlo.⁵³⁵

interferencia (de series)

-

> Citado así por Bergson como todo aquello que establece vínculos entre lo posible y lo real a base de enfrentar contradicciones como método para elaborar un pensamiento a través del equívoco.

interrupción

-

> “La interrupción benjaminiana nada tiene que ver con la inconclusión o inacabamiento casual e imprevisible. Incluso en el nivel biográfico: la exclusión de Benjamin de la vida académica, la precariedad de su empleo como periodista sin contrato, los sucesivos exilios, son preludios metalógicos del suicidio, del hiato final. La interrupción del discurso, de la atención e intención teóricas, es en cierto modo respuesta (como voluntad de salvación) al hiato que, destino burlesco, se interpone entre los hombres y las cosas de una generación, sujeto paciente de dos guerras mundiales.”⁵³⁶

internacional (situacionista)

-

> Nació en una reunión celebrada en julio de 1957 en

Cosio Dárroscio, una pequeña ciudad del cinturón industrial de Italia. Las once personas que asistieron eran los integrantes de tres grupos distintos: La Sociedad Psicogeográfica de Londres, el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginativa y la Internacional Letrista. Su fusión dio lugar a una de las sectas artísticas más glacialmente exóticas que hayan existido jamás.⁵³⁷ Pero una secta que produjo pensamientos aún vigentes, como:

- La negación de la obra, una seria reflexión sobre la ciudad actual, y el consumismo como *modus vivendi*.

- Una crítica punzante a la sociedad del espectáculo en la que permanecemos inmersos y cuyos peligros analizaron y acerca de los que advertieron.

> Una actitud agitadora y profundamente crítica, necesaria entre los artistas, que no dejaban de mirarse el ombligo y de producir obras onanistas.

533- RODRIGUEZ, Jesús. 2007. *Norman Foster, el arquitecto del mundo*. Londres. EL PAÍS. Sociedad. 23 de Diciembre de 2007.

534- VILLA, Rocío de la. 2007. *El secreto del dibujante*. Madrid. EL MUNDO. El Cultural, p. 50.

535- GARCÍA-ALIX, Alberto; SENTÍS, Mireia.; GALLEGU, José Luís. 2001. *Alberto García-Alix habla con Mireia Sentís y José Luís Gallegu*. Madrid. La Fábrica y Fundación Telefónica, p. 41.

536-BENJAMIN. Walter. 1927-1934. *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus 1973. Ed. Suhrkamp Verlag, 1972. Traducción de Jesús Aguirre. Ed. Suhrkamp Verlag. 1972, p. 7.

537- HADEN-GUEST. Anthony. 1996. *Al Natural, la verdadera historia del mundo del arte*. Barcelona. Península. Traducción de Ángela Pérez, p. 31.

internacionalización

-

> “Es casi preceptivo, parece casi inevitable, interpretar erróneamente la obra de un artista extranjero que se abre camino en el mercado. Cuando no se le da un carácter pintoresco o se reduce a lo esencial, cuando no se edulcora o se adecuenta, se le priva de sus circunstancias culturales, de su contexto original y se “americaniza”, se relaciona con unas tendencias nacionales o con otras para “internacionalizarla” o “universalizarla”. Algunas veces, el artista tiene que quitarse el nombre. Otras veces, tiene que quitarse los pantalones. Se interpreta a un vanguardista brasileño como el reflejo de corrientes neoyorquinas “precedentes”. Se aplaude a un artista mexicano a la vez que se explica sin ninguna referencia a la cultura y a las vivencias que, para empezar, hicieron posible su obra. A un maestro sudafricano se le despoja de sus connotaciones locales, de sus recursos históricos, de su talento, de su mordiente crítica. En muchos casos,



quizá en casi todos, parece como si el artista participara de buena gana en esta especie de transformación; muchas veces es un cómplice.⁵³⁸

internet

-

> Fragmentación.

interpretación

-

> La interpretación es, por un lado, un movimiento dirigido a coger el verdadero sentido de las cosas, a fijarlo en una imagen penetrante y exhaustiva, pero, por otro lado, es también “quietud y éxtasis: es la quietud del encuentro y del éxito, es el éxtasis de la posesión y de la satisfacción.”⁵³⁹

> “Para mi mente el arte no necesita interpretaciones. Tiene suficientes problemas probando que existe, de ilegitimizarse. Todo es voracidad caníbal, referencias cruzadas y connotaciones crípticas pidiendo ser interpretadas.”⁵⁴⁰

interrupción

-

> “La interrupción benjamiana nada tiene que ver con la inconclusión o inacabamiento casuales e imprevisibles. Incluso en el nivel biográfico: la exclusión de Benjamin de la vida académica, la precariedad de su empleo como periodista sin contrato, los sucesivos exilios, son preludios metalógicos del suicidio, del hiato final. La interrupción del discurso, de la atención e intención teóricas, es en cierto modo respuesta (como voluntad de salvación) al hiato que, destino burlesco, se interpone entre los hombres y las cosas de una generación, sujeto paciente de dos guerras mundiales.”⁵⁴¹

intersección

-

> En las obras multidisciplinares, es habitual el recurso de la intersección entre elementos de diferentes ámbitos, como en el caso del artista Jaume Plensa, que la realiza entre el lenguaje y el cuerpo humano en muchas de sus instalaciones.

intersticio

-

> Se entiende por intersticio un espacio inscrito entre dos, un territorio que queda afectado por la lógica de dos o más lugares autónomos, que queda en los bordes y que por su misma “independencia” está indeterminado y puede a su vez generar efectos de alteración en cualquiera de los espacios que lo atraviesan, provocar reacciones contingentes, variables, abiertas a la creación.

538- ZAYA Octavio. 2008. *El realismo grotesco*. Universidad de La Rioja. Atlántica. n° 45, p. 68.

539- JIMÉNEZ. José. 1998. *El nuevo espectador*. (del capítulo: Anotaciones sobre el escenario contemporáneo). Madrid. Visor, p. 19.

540- VIRILO. Paul; LO-TRINGER. Sylvère. 2005. *The accident of art*. New York. Columbia University. Semiotext, p. 67.

541- BENJAMIN. Walter. 1927-1934. *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus 1973. Ed. Suhrkamp Verlag, 1972. Traducción de Jesús Aguirre. Ed. Suhrkamp Verlag. 1972, p. 7.

542- HANDKE. Peter. 1986. *Historia del lápiz*. Barcelona. Península Ideas. 1991, p. 255.

543- COELHO. Paulo. 2006. *Entrevista*. Madrid. El semanal. 6 de febrero 2006, p. 85.

intrahistoria

-

> La vida del ciudadano normal.

intuición

-

> “¿Intuición o recuerdo?. El recuerdo es una intuición: el recuerdo, por sí solo, ya es la intuición.”⁵⁴²

> “La mente intuitiva es un don sagrado, y la lógica, un siervo fiel; desgraciadamente hemos creado una sociedad que honra al siervo fiel y olvida el don sagrado.”⁵⁴³

intuición (como conocimiento)

-

> Intuición “el pensador y político neoidealista italiano Benedetto Croce, nacido en Pescasseroli, en los Abruzzos en 1866 y muerto en Nápoles en 1952, fundamentalmente en su trabajo *Estética como ciencia de la expresión*, se pronuncia por la existencia de dos especies de

conocimiento:

1- El conocimiento Intuitivo o por medio de la fantasía, que elabora imágenes.

2- El conocimiento lógico o por medio de la inteligencia, forjador de conceptos.

El arte queda circunscripto en el primero de estos géneros de entendimiento. (...) una intuición sin expresión es inviable, no existe. (...) Por otro lado Croce declara que la Intuición artística no es un bullicioso y anárquico fantasear, sino que tiene la unidad y el sentido que le imprime el Sentimiento. El arte recibe del Sentimiento el contenido y lo transmuta en puro formato. (...) con respecto a la belleza, Benedetto afirma que ésta no reside en el objeto artístico; el objeto físico es solamente el disparador de la elaboración y re-elaboración de las intuiciones estéticas. Las intuiciones estéticas son las únicas obras de arte; en ellas sí reside la belleza. Lo que compete al objeto artístico es la técnica. La técnica es el conjunto de actos prácticos guiados por el entendimiento, cuyo usufructo permite la vehiculización comunicativa de la Intuición

inventar

-

> “La pregunta tal vez más reiterada en los *Cuadernos* es la que intenta saber si algo que el hombre ha hecho tradicionalmente podría o debería ser inventado hoy.”⁵⁴⁵

inversión

-

> Aquello que muestra el revés, algo como un niño dando una lección a su padre, todo lo que puede comprenderse como el mundo al revés.

> “La belleza, en el Renacimiento, comenzó a valorarse

más y a jugar un rol en la vida que no había tenido desde los tiempos antiguos: sus productores –pintores, escultores, arquitectos- se valoraron más: de cualquier modo pensaban que eran superiores a los artesanos y querían que se les dejase de identificar con las artesanías. La mala situación económica estuvo, inesperadamente, de su parte: el comercio y la industria, que habían prosperado a finales de la Edad Media, habían decaído ahora y, dudándose de todas las formas antiguas de inversión del capital, se comenzó a pensar que las obras de arte eran unas formas de inversión nada peores, incluso mejores, que otras. Esto mejoró el estado financiero y la situación social de los artistas, y a su vez aumentó sus ambiciones.”⁵⁴⁶

inversión (del genitivo)

-
> “El desorden que reflejaba la imagen de la cubierta de 4 A sides (1979), bajo la advertencia que figuraba en su contraportada (‘El significado de la producción-la producción del significado / La economía del lenguaje-el lenguaje de la economía’) era sinónimo de búsqueda. Esa forma de construir las ideas -alterando el orden de las palabras para dotar a la idea primera de un nuevo significado (‘La revolución del arte moderno o el moderno arte de la revolución, como titularon los situacionistas ingleses uno de sus textos’)- tenía la capacidad de volver los lemas aún más profundos, Era la llamada ‘inversión del genitivo’, algo por otro lado muy hegeliano y muy presente en los textos de Marx o los situacionistas. El libro de citas se volvía oscuro y denso, pero funcionaba.”⁵⁴⁷

investigación (de los límites)

-
> “A finales de la década de 1980, la escena artística sublimaba el dominio de la pintura como técnica predominante, convertida en exceso de imágenes (...) mientras el arte seguía arraigado en las prácticas postexpresionistas y abstractas que tanto han perdurado

545- VALÉRY, Paul. 1894-1945. De la introducción. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 16.

546- TATARKIEWI-TCZ. Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid, p. 44.

547- ROCHA. Servando. 2012. *La facción canibal*. La felguera. Madrid. 2012, p. 173.

548- MARÍ. Bartomeu; CAMERON. Dan; BRES-SON. Robert; RENTON. Andrew; BECKETT.



en el Estado español, los pintores alemanes y americanos habían hecho aportaciones que lo convertían en un ámbito geográfico, con cualidades físicas evidentes. Ello lo transformaba en un problema de materia y forma (...) por agotamiento, llegaron las investigaciones de los límites, como si se tratara de un país o un accidente geográfico (...) la materia y la forma abrirían paso al discurso y a la narración. La contemplación cedería su lugar a la comprensión. El contenido pasaría a ocupar el lugar de la combinatoria formal, y lo indecible -para referirnos a lo abstracto- se convertiría en la pronunciación y la lectura. El lenguaje del cine, sobre todo en formato videográfico, vendría a reintegrar la presencia del realismo fotográfico y la imagen en movimiento.”⁵⁴⁸

invisible

-

> Lo invisible no ofrece reflexiones ni sombras.

ipso

-

> Término utilizado en derecho canónico para hablar de cosas que le atañen a si mismo y es común en excomuniones. Es de origen latino.⁵⁴⁹

ira

-

> “Todo arte proviene de la ira.”⁵⁵⁰

ironía

-

> Es inherente al hecho artístico. La verdadera obra de arte no suele presentarse como tal, no tiende a expresar en su presentación esa pretensión, sino que suele hacer su aparición como obra común.

> Mecanismo de denuncia.

Samuel; PEREC.
Georges; WAJCMAN.
Gérard. 2006. *0-24*
Ignasi Aballí. Museo de
Arte Contemporáneo
de Barcelona, Museo de
Arte Contemporánea de
Serralves, Porto e Ikon
Gallery, Birmingham,
página, 8.

549- TERREROS Y PAN-
DO. Esteban de. 1987.
Diccionario castellano.
Madrid. Ed. Arco/Libros
s.a., tomo II.

550- FAUS. Cláudia.
2009. *Tiempo como ma-
teria*. Colección MACBA.
Nuevas incorporaciones.
Museu d'Art Contempo-
rani de Barcelona, p. 3.

551- BERLIN. Isaiah.
1953. *El erizo y la zorra*.
Muchnik editores.
Traducido por Carmen
Aguilar. 1998, p. 101.

552- LAWRENCE. T.E.
1929. *Guerrilla*. Madrid.
Editorial Acuarela y A.
Machado. 2004. Traduc-
ción Álvaro García-Orm-
aachea, p. 18.

553- ECO. Umberto.
2007. *Historia de la*
fealdad. Italia. Random
House Mondadori.
Barcelona. Traducción
de Maria Pons Irazábal,
p. 279.

554- Reflexión personal
del autor: Javier Lozano.

555- MORAZA. Juan

irracional

-

> “Solo lo irracional es capaz de persistir y prevalecer, precisamente porque ignora la explicación y no puede, en consecuencia, estar minado por las actividades críticas del razonamiento.”⁵⁵¹

irrealidad

-

> Desplazamiento de lo real a un contexto que le es ajeno para mostrar con mayor empuje la fuerza de lo real como asunto fuera de su propia naturaleza.

irregulares

-

> “La virtud de los irregulares radica en la profundidad y no en la superficie.”⁵⁵²

irregularidad

-

> Schlegel nos recuerda que lo interesante y lo característico eligen (para proporcionarnos un estado de excitación continua y representar “la inmensa riqueza de lo real en su máximo desorden”) lo irregular y lo deforme. De otro modo no se entendería que pueda celebrarse como “cumbre de la poesía moderna” a Shakespeare, que supo fundir lo bello y lo feo tal y como sucede en la naturaleza, donde la belleza nunca está libre de “desechos impuros”, y cuyas obras y personajes abundan en estos desechos.⁵⁵³

ismo

-

> Cada *ismo* acaba del mismo modo.



jardín

-
- > Más vale una visita a un jardín que cien visitas a un museo, aconsejaba Ernst Jünger.
- > El museo del Prado se encuentra frente al Jardín Botánico.

juego

-
- > Baudelaire considera que uno (el artista o el genio) emprende un largo retorno a su infancia, a la que jamás llega (el genio es lo contrario). “Me hace recordar cuando jugaba con los *madelman* (muñecos realistas articulados). Mi juego era sobre todo la preparación de la acción: me pasaba toda la tarde jugando a preparar el juego, incluso inventaba artilugios o tuneaba los *madelman*, porque sus uniformes eran demasiado perfectos (militares casi siempre). El caso es que no llegué a jugar nunca. El juego me parecía demasiado competitivo, e implicaba a un segundo, uno no puede tunear sus juegos y compartir esa visión con un extraño. Por tanto mi juego se convirtió en algo irrepetible, como debe ser un juego y *lleno de mí*. Por otro lado, si descomponemos la palabra, lo que resulta es: *-ju*, quiero pensar de juventud, y luego *-ego*, que no hace falta explicar.”⁵⁵⁴

- > “¿Es el arte una excepción, una proeza? (...) el juego moderno consistía en apreciar lo artístico en la vida: y el juego postmoderno, encontrar algo vital en el arte...”⁵⁵⁵

juego (como posibilidad)

-
- > “La promesa o la posibilidad de un vivir poético se convierte en la posibilidad de jugar en la vida y con la vida: participar, en definitiva, en un juego superior. El juego es lo único serio. Debemos reconocer en el surrealismo no solo la saludable tendencia a jugar, sino la de asumir

esta acción en toda la amplitud posible. Contra todas las formas regresivas y petrificada de la vida, que tratan de reducir el propio juego a meros retornos a estadios infantiles o absolutamente banalizados, los surrealistas trataron de sostener formas experimentales de un juego revolucionario: la participación total. En la naturaleza del juego encontramos otra vez la dimensión auroral: la variación permanente es el comienzo (...) el juego se manifiesta contra la norma, contra la costumbre, contra la vida cotidiana organizada y ocupada, estereotipada, por la reproducción social, por todo aquello que impone o perturba la forma del deseo. El juego no es una actividad subsidiaria, paralela a la del tiempo real, o al valor productivo, es el espacio mismo de las revelaciones. Mediante el juego, lo desconocido entra en comunicación.”⁵⁵⁶

Luís. 2007. *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac, p. 88.

556- RUIZ DE SAMANIEGO. Alberto. 2013. *Diccionario mínimo del surrealismo*. ARTE Y PARTE nº 107. Madrid. p. 65.

557- EL PAÍS. 2008. *Tan ciego no será...* Madrid. Análisis. Opinión. Editorial. EL PAÍS. Domingo 26 de Octubre de 2008, p. 22.

558- JIMÉNEZ. José. 1998. *El nuevo espectador*. Madrid. Visor.

559- Pledge o Allegiance: Juramento solemne de fidelidad a los EE.UU., que suele pronunciarse,

juego (de espejos)

-

> “Un tabloide británico publicaba las fotos de cien bellezas para que sus lectores eligieran a cinco. Pero le daban el premio al lector que hubiera votado...¡a las cinco que ganaran! La gente, claro, aprendió enseguida a votar no por las caras que mas le gustaban, sino por las que creía que más le iban a gustar a los demás. La Bolsa, vio Keynes, funciona igual, y ello la hace proclive a los juegos de espejos. Un buen ejemplo es el actual índice de confianza del consumidor (ICC), que viene a medir las creencias de la gente sobre las creencias de los demás.”⁵⁵⁷

juicio (estético)

-

> Capacidad de discernimiento de juicio y valoración de una mente individual e independiente.⁵⁵⁸

julio

-

> Revista digital de arte y pensamiento contemporáneo.



Dirigida por Ramón Mateos. El formato es audiovisual, no hay texto, es la expresión máxima de lenguaje visual.

>El dominio es: thisisjulio.com

juramento

-

> Según Chomsky: “Donaldo Macedo: Hace algunos años, me sentí intrigado por el caso de David Spritzler, un estudiante de la Escuela Latina de Boston, de tan solo doce años, quien tuvo que afrontar un expediente disciplinario por haberse negado a pronunciar el Juramento de Fidelidad.⁵⁵⁹ A Spritzler le parecía ‘una exhortación hipócrita al patriotismo’, puesto que no hay ‘libertad y justicia para todos’.”⁵⁶⁰

en posición erguida
durante la ceremonia
del saludo a la bandera,
habitual en las escuelas
estadounidenses”

560- CHOMSKY. Noam.
2007. La (des)educación.
U.S.A. Traducido por
Gonzalo G. Djembé.
Biblioteca de bolsillo.
Crítica, p. 23.

561- SOLER. Jordi. 2008.
*Poesía contra el “no hay
futuro”*. Barcelona. EL
PAÍS. De la web: www.kalamarginswrite.



kakemonos

-
> rollos colgantes, que pueden ser o bien pinturas o bien ideogramas, utilizados con fines decorativos. Ocupados en la belleza del dibujo. El objetivo que se busca es el extremo refinamiento del gusto, mientras que cualquier cosa que se parezca a la exhibición se rechaza con horror religioso. De origen japonés.

> Del japonés *kakeru*: colgar, y *mono*: objeto

kalam

-
> En lengua hindú, urdu y bengalí significa “instrumento para escribir”. Da nombre a un proyecto en zonas “sin futuro”, como la zona de Bowbazar, un barrio marginal de Calcuta, en la India; barrio frecuentado por bandidos, prostitutas y traficantes. Con el proyecto se busca animar, proteger y enseñar o difundir proyectos de la gente a partir de sus imágenes y poesías. Es la búsqueda de la sublimación, desde la desesperanza, a través del lápiz.⁵⁶¹

kitsch

-
> La fealdad también es un fenómeno social. Los miembros de las clases “altas” desde siempre han considerado desagradables o ridículos los gustos de las clases “bajas”.

Por ejemplo, es posible que algunos lectores se sorprendan por encontrar en este capítulo de un libro sobre fealdad imágenes que ellos tal vez consideran bellísimas. Esas imágenes se ofrecen porque la sensibilidad estética dominante, a menudo a posteriori, las ha considerado reprobables, en el sentido de que las ha incluido en la categoría de lo *kitsch*. Según algunos, la palabra *kitsch* se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, cuando los turistas americanos en Munich querían comprar un cuadro barato y pedían un esbozo (*sketch*). De ahí

procedería el término para indicar vulgar pacotilla para compradores deseosos de experiencias estéticas fáciles. No obstante, en dialecto mecklemburgués existía ya el verbo *kitschen*, que significa “recoger barro en la calle”. Otra acepción del mismo verbo sería también “trucar muebles para hacerlos aparecer antiguos”, y existe el verbo *verkitschen* que significa “vender a bajo precio”.⁵⁶²

org y www.kids-with-cameras.org/kidsgallery.
(consultado el 3 de Abril de 2008)

562- ECO, Umberto.
2007. *Historia de la fealdad*. Italia. Random House Mondadori.
Barcelona. Traducción de María Pons Irazábal, p. 394.

563- GUTIÉRREZ, Menchu. 2006. *La ciudad de las nueve puertas*. Madrid. Revista de



la Ciudad de las Nueve Puertas

-
> En el *Baghavat Gita* (escritura sagrada hinduista) E pensamiento indio construye con el cuerpo una metáfora. El conglomerado de emociones, de sueños, aromas, de deseos y de memoria que nos constituye se nombra como la Ciudad de las Nueve Puertas (los dos ojos, las dos fosas nasales, los oídos, el aparato excretor, el aparato reproductor y la boca).⁵⁶³

lamer

-
> Se refiere a un trabajo acabado sin conocer la valoración o el buen gusto.

labor (física)

-
> Esfuerzo requerido para la producción de un signo.

> El arte contemporáneo no se involucra demasiado en la labor física, pero sí en los signos, como cuando John Baldessari hace del afilado de un lápiz el tema central de su *Historia de un lápiz*, o cuando Kentridge utiliza las marcas de borrado para materializar el movimiento en la traducción fílmica del movimiento.⁵⁶⁴

lápida

-
> Los estudios antropológicos certifican que una de las cosas que diferencian al hombre del animal es la lápida como evocación de lo enterrado. Derrida los incluye en un catálogo más amplio de figuras. Las lápidas inscritas, piedras pesadas, testigos de la gravitación, están ahí, parece, para que nos paremos, cuando por ahí pasamos, y traigamos al muerto a nuestras mentes, concediéndoles, siquiera, esa efímera “postvida” escritural. La tradición de la poesía funeraria, inscrita en lápidas, es ancestral. Su atractivo para el imaginario postromántico es

sencillamente abrumador. Es bien sabido que Marcel Proust proyectó redactar un ensayo *sur les pierres tombales*, posiblemente inspirado en el célebre *Essay upon Epitaphs*, de William Wordsworth. El poeta inglés recuerda allí que hay dos tipos de epitafios: aquellos en los que hablan los muertos y aquellos en los que hablan los supervivientes. El poeta inglés afirma preferir los segundos.⁵⁶⁵

> De Man (1991), en un ensayo titulado *La autobiografía como desfiguración*⁵⁶⁶, sugiere que la misma ficción que hace hablar a los muertos o a una piedra, que para el caso es lo mismo, la ficción retórica que llamamos prosopopeya como donación de voz y rostro a lo inanimado, es en el fondo la misma ficción que nutre y sustenta toda forma de supervivencia, toda conciencia de la supervivencia personal, es decir, de la vida misma. Es tan ficticio que hable un muerto como que lo haga un vivo, pues en ambos casos el habla se limita a *lapidar* un vacío. La potencia de esta denuncia se hace tanto mayor cuanto mayor es el interés (humanista, metafísico, religioso) por distanciarse al vivo del muerto, o lo que viene a ser prácticamente lo mismo: al hombre, dueño del lenguaje, del animal, ser mudo.

lápiz

-

> Del latín *lapis*, piedra. Etimológicamente, pequeño trozo de tiza, más corrientemente de grafito o de arcilla mezclada con negro de humo, que sirve para escribir o dibujar. En sentido metonímico, se llama lápiz al que lo usa, y en sentido figurado se atribuye a lo abocetado.

lascivia

-

> “El procedimiento parece original de Ovidio y se correspondería con lo que Quintiliano calificó como *su lascivia*, fantasías de su rica imaginación.”⁵⁶⁷

Occidente. n.º 297. Ed. Fundación José Ortega y Gasset, p. 171.

564- ADAMS. E. 2001. *Power drawing: Campaign for drawing*, in *Engage. 10. campaign for drawing.com* (consulta 2 de Octubre 2001)

565- HEFFERNAN, Juan Jiménez. Madrid. *Fondo de animal*. Epílogo del libro: Antonio Gamoneda. *Lápidas*. Abada ediciones, p. 119.

566- De Man. Paul. 1991. *La autobiografía como desfiguración*. España. *Anthropos*: Boletín de información y documentación. ISSN 0211-5611. N.º extra 29, pp. 113-118.

567- OVIDIO. Publio. 1963. *Metamorfosis*. Introducción José Antonio Enríquez. Traducción y notas: Ely Leonetti Jungl. Austral, p. 26.

568- ROCHA. Servando. 2012. *La facción canibal*. La felguera. Madrid. 2012, p. 272.



> "La mayor parte de las representaciones de cuerpos atormentados y mutilados –escribió Susan Sontag– incitan, en efecto, un interés lascivo."⁵⁶⁸

latido

-

> Pálpito. Emoción del descubrimiento. Ansiedad que produce un efecto parecido al del latido acelerado como resultado de un momento de euforia generalmente producido por el descubrimiento del goce.

Le Blond

-

> Puntualiza que un estudio riguroso de las palabras debe incluir: todos los términos de ese tema; su definición exacta; el desarrollo de los materiales comprendidos bajo ese término; opciones o métodos de los sabios sobre cada una de esas materias y su historia.

Cuando Le Blond se refiere a la perfección como último fin, lo interpreta como un modo de abrir conocimiento por acumulación de referentes directa o indirectamente relacionados con el arte contemporáneo, no para explicarlo en su complejidad, pero sí para abordarlo como un gas que no se puede atrapar.

lectura

-

> "Desde Erasmo en el siglo XVI hasta Elizabeth Eisenstein en el XX, casi todos los intelectuales que se han esforzado por resolver la cuestión de cómo afectan a la lectura nuestros hábitos mentales han llegado a la conclusión de que el proceso alienta la racionalidad; que el carácter secuencial y proporcional de la palabra impresa fomenta lo que Walter Ong denomina *el tratamiento analítico del conocimiento*. El comprometerse con la palabra escrita significa seguir una línea de pensamiento que requiere considerables poderes de clasificación, inducción y

razonamiento. Significa descubrir mentiras, confusiones y exceso de generalizaciones a fin de detectar los abusos de lógica y sentido común. También significa evaluar ideas, comparar y confrontar afirmaciones, conectar unas generalizaciones con otras. Para lograr esto uno debe alcanzar cierta distancia de las palabras mismas, lo que es, en efecto, alentado por el texto aislado o impersonal. Por esta razón un buen lector no aclama una frase o una pausa que estime aptas, ni un párrafo inspirado. El pensamiento está demasiado ocupado para eso y es demasiado objetivo.”⁵⁶⁹

leer

-

> No se puede enseñar a ver, porque eso es aún una de las cosas raras que aprendemos por nosotros mismos. Lo que sí se puede enseñar son los fundamentos del lenguaje visual. Su práctica es esencial, al igual que no se aprende a nadar viendo las olimpiadas. Este aprendizaje supone libertad. El individuo que sabe leer estará protegido de aquel que sabe escribir, pues, y ya en un plano mas moralista, la capacidad de escritura no incluye la verdad; solo es el medio, no un aporte de inteligencia, sino una vía técnica de conocimiento.

> Leer es traducir, pues la experiencia de dos personas nunca son idénticas. Un mal lector es como un mal traductor: interpreta de forma literal aquello que debería parafrasear y parafrasea aquello que debería interpretar de forma literal.⁵⁷⁰

> “Al mirar nuestra televisión, uno no puede menos que recordar lo que G. Bernard Shaw señaló cuando vio por primera vez los brillantes signos de neón en Broadway y la calle 42 de noche. *Debe ser hermoso si uno no sabe leer*. Nuestra televisión es, ciertamente, un espectáculo hermoso, emitiendo miles de imágenes en cualquier día.”⁵⁷¹

569- POSTMAN, Neil.
1981. *Divertirse hasta morir, el discurso público en la era del show business*. Nueva York. Tempestad. 2001. Traducción Enrique Odell, p. 56.

570- AUDEN, W.H.
1927-1973. *Los señores del límite*. Selección de poemas y ensayos (1927-1973) Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores 2007.

571- POSTMAN, Neil.
1981. *Divertirse hasta morir, el discurso público en la era del show business*. Nueva York. Tempestad. 2001. Traducción Enrique Odell, p. 90.

572- MARTÍN, Luisgé.
2008. *¿Leer sirve para algo bueno?*. Madrid. EL PAÍS. Babelia. 30 de Agosto de 2008, p. 23.



> “Los apóstoles de la lectura hemos creído siempre que a través de ella se crearía un mundo más justo, más tolerante, más inteligente y más pacífico. Más humano, en suma. Hemos creído que alguien que se conmoviera con las desdichas adulterinas de Anna Karenina y el Conde Vronski no podría luego, por ejemplo, llamar alimañas a quienes cometen una infidelidad o se divorcian. Que quien se emocionara sumergiéndose en el alma insatisfecha de Emma Bovary no sería capaz de pegarle una paliza a su mujer o de negarle el ingreso en el Círculo del Liceo a Montserrat Caballé. Que aquel que se estremeciera al conocer la vida de Primo Levi en Auschwitz o la de Anna Frank en Ámsterdam no tendría ya nunca la desvergüenza de -pongo por caso- votar a Batasuna, apoyar la guerra de Irak, defender Guantánamo o enmascarar con palabrería libertaria la dictadura cubana. Hemos creído siempre, en fin, que los libros eran el manual de instrucciones de la naturaleza humana y que quien leía terminaba descifrando sus mecanismos y mejorando su rendimiento. Pero a la vista está que hemos creído mal.” ⁵⁷²

legible

-

> Los grafistas creen que cuanto menos legible es un texto, más visible resulta; cuanto menos se pueda leer, más pasa a ser un dibujo.

> Existe una oposición entre lo que es visible o lo que es legible en cuanto al texto. Los grafistas conocen la ley que anuncia cómo cuanto menos legible es un texto, resulta más visible; cuanto menos se lea, más tiende a pasar a ser un dibujo o a significarse como tal.

lenguaje

-

> Método que permite afrontar los

acontecimientos despojándose del alma.

> Actúa de frontera, crea un filtro por el que lo personal y lo afectivo no discurre.

> El juez o el soldado también se esconden tras su código de lenguaje para soportar la realidad.

> Bruce Nawman: Solo cuando el lenguaje se derrumba surge la poesía.

> Duchamp desconfiaba –tenía razones- de la crítica y de las grandes palabras. Todas estas bobadas- la existencia de Dios, el ateísmo, el determinismo, el libre albedrío, los distintos órdenes religiosos- no son más que fichas de una partida de ajedrez que se llama lenguaje y que solo resultan entretenidos si a uno le preocupa “ganar o perder esa partida concreta.”

> El lenguaje cambia el mundo en la medida en que, antes de una invasión terrestre, por culpa de los sistemas que mantenemos, se ofrece la invasión previa a través de la palabra. Primero nos invaden y luego los invaden. Hablar de lenguaje entonces es hablar de resistencia.

573- PUIG, Arnau. 2008. *La aparente incapacidad*. Barcelona. ABC nº 863. Arte, p. 30.

574- NAVARRO, Mariano. 2007. Carlos Garaicoa. *Transeúnte por las palabras*. Madrid. El Cultural. EL MUNDO. 10 de Mayo de 2007, p. 35.

575- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. 2013. *Diccionario mínimo del surrealismo*. ARTE Y PARTE nº 107. Madrid. p. 66.

lenguaje (artístico)

-

> Muestra lo que uno piensa o siente, y lo hace sin depositar en otra cosa la sombra, el símbolo o la metáfora de lo que está en nuestra sensibilidad y preocupación. Una obra de arte no puede ser presencia vicaria de nada; tiene que ser lo mismo que se quiere comunicar. El arte contemporáneo ha nacido de esta evidencia, aunque en sus avatares ello no quede aún bien demostrado.⁵⁷³

> Carlos Garaicoa concluye en una entrevista: “pienso que el lenguaje artístico debe ser inasible, versátil, constantemente en contradicción hasta consigo mismo y no ser un acto de complacencia”.⁵⁷⁴



lenguaje (poder)

-
> “El surrealismo devolvió verdaderamente el poder al lenguaje. Así, en *Point du Jour* nos encontramos con la siguiente declaración, notada ya por Walter Benjamín, en su conocido estudio sobre el movimiento: ‘¡Silencio! Tras usted, mi querido lenguaje’. El lenguaje tiene, por tanto la preferencia, o solo sobre el sentido, también sobre el yo, como vemos. ‘El lenguaje puede y debe ser arrancado de su servidumbre’ afirmaron.”⁵⁷⁵

lenguaje (retorcido)

-
> “Si estos afectados retorcimientos del lenguaje hicieran que la gente se tratara con mayor respeto y consideración, se les podría encontrar alguna justificación. Pero no es verdad. Hace setenta años, en el lenguaje blanco cortés, los negros eran ‘gente de color’. Después se convirtieron en ‘negros’ (*negroes*). A continuación son ‘negros’ (*blacks*). Ahora son ‘afroamericanos’ o personas de ‘color’ otra vez. Pero para millones de americanos blancos, desde los tiempos de George Wallace hasta los de David Duke, siguieron siendo niggers (*negros de mierda*), y el cambio de nombres no ha alterado las actitudes racistas (...) en Francia no se le ha ocurrido a nadie cambiar el nombre de Pepino el Breve por el de *Pepino el Verticalmente Desajustado*, ni tampoco los enanos de Velázquez parecen tener la menor posibilidad de convertirse, para los españoles, en las *gentes pequeñas*.”⁵⁷⁶

lento

-
> “Soy lento. Nunca he hecho una cosa importante en mi vida en la que ser rápido funcione. Obtengo lo mejor de mí mismo siendo paciente. Poniendo las palabras en tinta una detrás de la otra. Ésa es la mejor forma que conozco de hacer las cosas. Si pudiera escribir más rápido y ser tan bueno como cuando voy despacio, lo haría.”⁵⁷⁷

léxico

-

> El estudio lexicográfico que se ocupa del siglo XIV hasta 1726, que es cuando se publica el Diccionario de Autoridades de la RAE, recoge unas 100.000 palabras y consta de cerca de un millón de referencias.

liberación

-

> El dibujo comporta liberación cuando el actuante lo realiza desde una búsqueda o ajuste de cuentas con su propia biografía. Es una manera de resolver conflictos y un uso casi invisible de terapia.

libertad

-

> En un artículo del notable psiquiatra Luis M. Iruela, en la revista *Jano* (16-23 Febrero, 2007) se exponen algunas de las investigaciones del doctor Benjamín Libet de la Universidad de California, que ya en 1983 destacaban la preeminencia de la inconsciencia sobre la intención consciente.⁵⁷⁸

> “Es solo a través de la Belleza como el hombre avanza hacia la Libertad (desde la limitación de la experiencia)”⁵⁷⁹

libertad (de expresión)

-

> “Hace un par de años, el jefe del gobierno estudiantil en Stanford, joven y negro, se quejaba de que ‘no ponemos todas las trabas que deberíamos a la libertad de expresión’. Precisamente la opinión del diputado Jim Inhofe, republicano por Oklahoma, que más o menos por la misma época se levantó en la Cámara para declarar su apoyo a la enmienda constitucional de protección a la bandera presentada por George Bush, con estas resonantes palabras: ‘Llega un momento en que la libertad de expresión no ayuda a los mejores intereses de este país, y

576- HUGHES, Robert. 1993. *La cultura de la queja. Trifolcas norteamericanas*. Barcelona. Anagrama. Traducción Ramón de España, p. 31.

577- FORD, Richard. 2008. *Profunda América*. Babelia. EL PAÍS. 26 de Abril de 2008, p. 4.

578- VERDÚ, Vicente. 2007. *Besos y pugnas entre Dios y el cerebro*. El PAÍS. 15 de Marzo 2007, p. 53.

579- DONADIO, Stephen. 1978. *Nietzsche, Henry James and the Artistic Will*. Nueva York. Oxford University Press, p. 49.



hemos llegado a ese punto. ‘ los paleoconservadores y los terapeutas de la libre expresión están en el mismo carro, la única diferencia es *qué* quieren prohibir.”⁵⁸⁰

libre

-

> “Un obispo de Versales advirtió a sus colegas que ‘desde hace algún tiempo el espíritu de rebelión y la falta de respeto por los mayores se ha vuelto intolerable (...) No hay remedio alguno para ello porque la gente cree que es libre; la palabra libertad, conocida incluso en las más recónditas montañas, se ha convertido en una irrefrenable licencia’.”⁵⁸¹

libro

-

> Método para expandir experiencias.

> George Steiner escribió *Los libros que nunca he escrito*. Igual que los lectores no solo pueden ser definidos por lo que leen sino también por lo que no leen, los dibujantes pueden ser clasificados por lo que no dibujan. Este mismo autor afirma que la filosofía enseña que la negación puede ser determinante.

limpieza (de fondos)

-

> Viaje de introspección que realizó Zoran Music al sobrevivir a los campos de exterminio nazis (Dachau). Lo realizó en la mas absoluta soledad, apartado incluso de su esposa para llevarlo a cabo. Es un registro minucioso de las experiencias que, a lo largo de la vida, nos modifican como seres humanos y, en este caso, uno de los más sobrecogedores del siglo xx. Estamos hechos de memoria y deseo, alojados en cuerpos frágiles que se deterioran progresivamente hasta transformarse en una imagen desprovista de individualidad. Music dijo que toda su obra trataba de ese paisaje desértico que es la

vida. Dedicó el título *Nosotros no somos los últimos* a la obra realizada en ese periodo.⁵⁸² Una obra que no quiso, como la mayoría de los ismos, permanecer ajena a los horrores de esa etapa en la humanidad. La limpieza de fondos es pues una puesta a punto del alma para verificar sin respuesta lo que nos aniquila, la memoria.

línea

-

- > Extensión considerada solo en su longitud.
- > Serie de puntos continuos y unidos entre sí. Raya, traza fina y delgada. Renglón. Silueta o contorno.
- > Hilera de personas o cosas. Ruta o servicio de transporte terrestre, marítimo o aéreo. Serie de personas enlazadas por parentesco.
- > Clase, género.
- > Orientación, dirección, estilo. Conducta o comportamiento. Figura esbelta o estilizada. Conjunto de los hilos o cables conductores de la electricidad o de la comunicación telefónica o telegráfica.
- > Frente en el territorio de combate. Formación de tropas militares. Grupo de jugadores que ocupan una posición semejante respecto al centro del campo y, por tanto, desempeñan una misión semejante. Productos de orientación o uso similar que lanza al mercado una casa comercial para su venta.
- > Existen varios tipos si ampliamos el campo de definición: línea curva, que no es recta; línea equinoccial; Línea de flotación; línea de meta; línea recta, la mas corta que se puede imaginar desde un punto a otro; de primera línea, (que es de buena calidad); en líneas generales (es decir, en general); en su línea (o sea entre los de igual clase); en toda línea (completamente, por entero).

580- HUGHES, Robert. 1993. *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*. Barcelona. Anagrama. Traducción Ramón de España, p. 27.

581- ROCHA, Servando. 2012. *La facción canibal. La felguera*. Madrid. 2012, p. 104.

582- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe. 2008. *De Dachau a Venecia*. Madrid. EXIT. Express nº36, p. 84.



> En arquitectura: cada una de las líneas maestras que se tienden antes de enlucir.

> La línea de Mondrian condiciona un espacio que no es inerte sino que está alterado, donde posición y movimiento se conectan sin solución, en un intercambio entre lo lleno y lo vacío, o lo completo y lo incompleto (línea, barra, blanco). En ese espacio donde la línea construye y el vacío ordena.

> La indefinición de la línea en Giacometti se resuelve como una actualización perversa de la sentencia clásica de Quinto Horacio (Roma 56 a C.-8 a C.): *Mos ultima linea rerum* (la muerte es el último límite de las cosas).⁵⁸³

> Valerio Adami realiza dibujos basados en una línea hermética de construcciones bien definidas en una actividad lenta que ordena las ideas con una cierta lógica para no dejarse arrastrar por lo informe de las emociones, sino dominarlas y reconducirlas, buscando su particular armonía de negro sobre blanco.

> En *El arte de la guerra* se habla de la línea en términos que sugieren lecturas varias como estrategia conceptual o moral: "Cuando no quieres entrar en batalla, traza una línea en el terreno como si la quisieses conservar, el enemigo no podrá combatir ante una pista falsa".

> "la línea supuso en los albores del conocimiento humano un gran descubrimiento del hombre primitivo, el cual necesitó un acto reflexivo intenso para intuir sus posibilidades de expresión. Este descubrimiento fue el primer paso para que el hombre tomara conciencia de la posibilidad de utilizar un signo que a su vez era elemento integrante de otros, con lo que conseguía perpetuar gráficamente sus ideas y pensamientos"⁵⁸⁴

líneas (en la naturaleza)

-

> “En esto los escultores pueden acercarse a la verdad más que nosotros. La naturaleza comporta una sucesión de redondeles que se involucran uno en otro. Hablando con rigor, ¡ el dibujo no existe! ¡ no se ría joven! Por más singular que le parezca esta afirmación, algún día comprenderá sus razones. La línea es el medio por el que el hombre percibe el efecto de la luz sobre los objetos; pero no hay líneas en la naturaleza, donde todo está lleno: es modelando como se dibuja, es decir, como se extraen las cosas del medio en el que están.”⁵⁸⁵

límites

-

> Levy Strauss: Al romper los límites desaparece el lazo de la moral y la supervivencia.

583- GENET. Jean. 1949-1986. *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*. Barcelona. Thassalia. 1997.

584- AMO. VÁZQUEZ. Juan. 1986. Tesis: *Estética semiótica de la expresión corporal*. Dirigida por Amalio García del Moral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Madrid, p. 35.

línea (de fuerza)

-

> Las que se estudian de forma previa a su realización. Es el recorrido o los puntos de auge que ha de tener el dibujo. Hoy viene determinada por el concepto, que posee características similares. Son lugares comunes y propios. Puntos sobre los que incidir o puntos de reflejo.⁵⁸⁶

585- BALZAC. Honoré de. 1831. Introducción de Francisco Calvo Serrallier. *La obra maestra desconocida*. Visor libros. Traducido por Ingalil Rudin y Ana Iribas, p. 42.

586- GÓMEZ MOLINA. J.J. 2005. *Los nombres del dibujo*. España. Cátedra, p. 549.

587- ALIAGA. Juan Vicente. 2006. *Clandestino*. EXIT. Nº 22. Mayo. 2006, p. 24.

línea (de frontera)

-

> Las manifestaciones en los Estados Unidos de emigrantes hispanos para protestar por las medidas represivas que planeaba Bush iban encabezadas por un lema: *We didn't cross the borders, borders cross us* (no atravesamos fronteras, estas nos atraviesan a nosotros). Se señalaba así que gran parte del suroeste estadounidense fue antaño mexicano, y tras la guerra de 1836 pasó a ser dominada por la que sería primera potencia.⁵⁸⁷



línea (de 30 cm)

-

> Santiago Sierra, en 1998, tituló de este modo una obra en la que, tras pagar a una serie de prostitutas el valor de una papela de heroína, dibujó en sus espaldas una línea de la medida que el título indica. Utiliza el cuerpo ajeno como soporte sobre el que maneja una huella imborrable y que apunta a una brutal relación laboral, marca planteamientos sociales desde activos plásticos, va hacia el dibujo y desde el dibujo. Una simple línea produce esta frontera eliminada, una línea que no separa sino que une lo terrible y el arte. Pero es un terror doméstico, del día a día. Sierra no inventa nada sino que lo desplaza con el subsiguiente efecto dramático por definitivo y por relacionarse con el vínculo al que, además, también obligamos a la res con su dueño. Vínculo al que está sometido el trabajador con su patrón.

listas

-

> Enumeración con poder notarial que retrata toda una sociedad.

> El 13 de diciembre de 2007, un diario publica la lista de libros de no ficción más vendidos. En primer lugar, aparece un libro autobiográfico de Jiménez Losantos, en tercer lugar figura Isabel Allende, en quinto lugar: *Los secretos para ganar dinero en bolsa*, en sexto lugar, un divulgador facilón de filosofía de andar por casa, en séptimo lugar *El viaje al amor*, en octavo lugar un libro de ciencias ocultas y ovnis, en noveno lugar, *Carta a un joven español*, del ahora pensador José María Aznar y, en décimo lugar, un libro escrito por el Papa.

literario

-

> Como sabemos, el arte moderno había fundado su estrategia en la separación del arte con respecto a todo lo que tuviese que ver con las prácticas literarias y la

diferencia de géneros. El arte tenía que ser sobre todo óptico. Se suponía que con un gesto debía ser capaz de expresar lo más recóndito de nuestro ser, aquello que tenía algo de prelingüístico y natural. El arte moderno se negó a considerar que toda cultura es construcción. A base de pretender ser neutro, no lo era en absoluto, y respondía a una estructura social muy determinada, en la que el Otro, por diferencias de raza, clase o género, no tenía cabida.⁵⁸⁸

literatura (artística)

-
> Julius Schlosser denominó genéricamente de este modo las anotaciones que acompañan a los dibujos y apuntes en los cuadernos de viaje, que en muchas ocasiones son poco claras, o que buscan explicarlos, o que son razonamientos en torno a estos.⁵⁸⁹

loco

-
> “En el Fedro de Platón ya se advierte que *`aquél, que no habiendo recibido el toque de locura de las musas en su alma, llegue a la puerta y piense que podrá entrar en el templo con la ayuda del arte –yo le digo- que ni él ni su poesía serán admitidos: el hombre cuerdo desaparece y en ninguna parte llegará a ser rival para el loco’* (Fedro.245a).”⁵⁹⁰

locura

-
> Levi Strauss (1980) explicó cómo la única diferencia entre el artista y el loco, tomados desde un punto de vista de iguales como creadores, es que el artista ve aceptado socialmente su producto, mientras que en el loco es rechazada toda integración.⁵⁹¹

588- GAVIÑA, Susana. 2008. *El Reina Sofía “hace justicia” a Nancy Spero y presenta sus pinturas literarias Anti.moderna*. Madrid. ABC. <http://www.abc.es/20081015/cultura-arte/reina-sofia-hace-justicia-20081015.html> (consulta 15 de Octubre de 2008)

589- SCHLOSSER, Julius. 1924. *La literatura artística*. Viena. Cátedra. Madrid. 1976.

590- MORAZA, Juan Luís. 2007. *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac, p. 32.

591- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1980-1994. *¿Quién soy yo?*. Madrid. A Parte Rei. Revista de Filosofía. Nº 70. Por ENTHOVEN, Jean-Paul y BURGUIERE, Andre. 2010. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/levi-strauss70.pdf> (consulta 20 de Julio de 2010)



lotería

-

> “Los artistas de todos los tiempos son como los jugadores de Montecarlo, y la lotería *ciega* hace sobresalir a los unos y arruina a los otros.

A mi parecer, ni los ganadores ni los perdedores merecen que uno se ocupe de ellos. Es un buen *negocio* personal para el ganador y uno malo para el perdedor.”⁵⁹²

lucha

-

> “Unos meses más tarde, Acillona apareció en *El Paredón*. ‘He venido a reclutaros’, anunció sombríamente y extendió a continuación sobre las mesas una serie de octavillas alarmistas que, en contra del Estado y la Cultura, exhortaban a la lucha. ‘No nos jodas’, dijo alguien. Entonces el rostro de Acillona se encendió, nos miró uno a uno como a pérfidos cobardes y, pensando tal vez que su presencia intempestiva había arruinado la lectura de algún bello poema sodomita, exclamó: ‘¿Sabéis qué estoy pensando?... Pues que os podéis meter vuestra tertulia por el culo’ (...)el menor de los Panero me contó que lo habían encerrado en el Hospital Psiquiátrico de Oña, al parecer por haberse inculcado falsamente de la muerte de un joven periodista asesinado por el GRAPO. Muchas veces pensé en ir a verlo, pero más que la desidia o la desgana, confieso que siempre me lo impedía una especie de pueril remordimiento, como si, de algún modo, en el fondo menos ruin de mi conciencia, palpitase la vergüenza de haberlo traicionado.”⁵⁹³

lugar

-

> El lugar en una obra es el que la obra crea, no el referente de ese lugar.

luz

-

> Es símbolo universal de la divinidad, que tras el caos primario de la oscuridad inunda el universo. En las culturas patriarcales es masculina. En arquitectura se llama así, es cada una de las ventanas o aberturas por donde se da luz a un edificio.

> Dimensión horizontal interior de un vano o distancia entre dos soportes.

> En el cristianismo, salvación, en el maniqueísmo es espíritu, en el judeocristianismo es manifestación de Dios.

> En el budismo es la verdad.

> En el hinduismo es metáfora de sabiduría.

> En el islam es el nombre de lo sagrado.

> Turner la entiende como algo que devora todo el mundo visible. La luz era muy parecida a la nueva energía productiva que estaba desafiando y destruyendo todas las ideas previas sobre la riqueza, la distancia, el trabajo, la ciudad, la naturaleza, la voluntad divina, los niños, el tiempo.

592- DUCHAMP. Marcel. 1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 41.

593- GONZÁLEZ. Eliseo. 2003. *Galería de Suicidas*. Madrid. Huerga y Fierro editores, p. 86.

594- BENJAMIN. Walter. 1940. *Libro de los pasajes*. Alemania. AKAL. Vía láctea. 2005. Traducido por Rolf Tiedemann, Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero e Isidro Herrera Baquero.

> Walter Benjamin, en su *Libro de los pasajes*,⁵⁹⁴ reflexiona sobre el cambio de costumbres que supone la iluminación de las calles en París, y explica cómo la primera iluminación de gas surge en 1817 en el Pasaje del Panorama. Hoy, tenemos a Dan Flavin (Nueva York 1933-1996), heredero del minimalismo, alguien que no representa la luz sino que la utiliza como herramienta para definir y transformar el espacio a partir de simples neones que dibujan en la pared su propio contenido; la luz. James Turrel (Los Ángeles, 1943) ensaya en el espacio a través de sus condiciones lumínicas. Ya no



es una obra lo que contemplamos; la obra es el espacio y la intervención que hacemos como espectador, es el último motivo. La luz, que fue buscada a través de sus efectos, ahora es la materia en uso, y esa materia en uso es retratada en las fotos de Juan Manuel Ballester .

luz (dibujada)

-

> Aballí empezó su carrera artística pintando. Más tarde comenzó a utilizar elementos conceptuales en los que la idea cada vez era más importante y la pintura lo era menos, hasta el punto de que, a principios de los años noventa, creaba obras realizadas con la luz del sol. La luz dibujada, pintada sobre los soportes. Como comentó él mismo: Empecé a pensar que cuantas menos cosas haya que ver en una obra, mayor es el deseo del ver algo.⁵⁹⁵

luz (focos)

-

> “Si entras en una habitación con alguien y acto seguido empiezas a colocar focos, inmediatamente se origina una situación artificial.”⁵⁹⁶

595- MARÍ. Bartomeu;
CAMERON. Dan; BRES-
SON. Robert; RENTON.
Andrew; BECKETT.
Samuel; PEREC. Georges;
WAJCMAN. Gérard.
2006. (En Dan Cameron
entrevista a Ignasi Aballí).
0-24 Ignasi Aballí. Museo
de Arte Contemporáneo
de Barcelona, Museo de
Arte Contemporánea de
Serralves, Porto e Ikon
Gallery, Birmingham.

596- MICHALS. Duane y
VIGANÓ. Enrica. 2001.
*Duane Michals habla con
Enrica Viganó*. La Fábrica
y Fundación Telefónica,
p. 42.



llaga

-

> Herida en el papel.

llama

-

> Algunos artistas queman los papeles para obtener textura o para incendiarlo, y precisamente con ese sentido.

llamada

-

> Cita.

llave

-

> Tener la llave es tener la solución.

llenar

-

> Poner o haber gran cantidad de algo en un lugar.

> Sol LeWitt realizó para una edición de Harper´s Bazaar (abril 1969) un dibujo a pluma donde el texto viene a llenar los vacíos dejados por una retícula formada mediante sus característicos cuadrados de líneas. Una pugna entre el silencio permitido por el texto y el llenado que produce la línea. Lo lleno y lo vacío conviven en una lucha de opuestos, como en muchas ocasiones plantea el arte contemporáneo.

lleno

-

> Contiene todo lo que su capacidad permite.

llorar

-

> Acción.

lluvia

-

> Acción.

M

maestría

-

> Toda obra de calidad excepcional. Muy pocas lo poseen, y solo surge tras un sistema brutal de clasificación que retiene unas pautas como referentes estéticos privilegiados.

maestro

-

> Los maestros favorecen el aprendizaje rutinario y la simple memorización de hechos, mientras que sacrifican el análisis crítico del orden sociopolítico (aun cuando este orden empieza por crear la necesidad misma de la educación).⁵⁹⁷

magia

-

> Acortamiento entre lo que se desea y lo que se obtiene por medio de atajos.

> A través del dibujo, se entiende, o al menos algunos entienden, que el hombre primitivo, entre el vigésimo y quincuagésimo milenio antes de Cristo, con las imágenes que dibuja, intenta salir de su aislamiento en un mundo hostil e incomprensible y que las fuerzas de la naturaleza, los dioses de la caza y de la pesca, le fueran propicios. Una prefiguración de este tipo asumía un significado mágico. Pero, ciertamente, al lado de lo social, animista o religioso, se proponía un tema artístico, realizado como forma comunicativa de signo gráfico. Al lado del modo antropológico afluía, de esta forma, lo poético.

mago

-

> “El mago mantiene la distancia natural entre él mismo y su paciente. Dicho más exactamente: la aminora sólo un poco por virtud de la imposición de sus manos, pero la acrecienta mucho por virtud de su autoridad.”⁵⁹⁸

> A través del dibujo, se entiende, o al menos algunos entienden, que el hombre primitivo, entre el vigésimo y quincuagésimo milenio antes de Cristo, con las imágenes que dibuja, intenta salir de su aislamiento en un mundo hostil e incomprensible y que las fuerzas de la naturaleza, los dioses de la caza y de la pesca, le fueran propicios. Una prefiguración de este tipo asumía un significado mágico. Pero, ciertamente, al lado de lo social, animista o religioso, se proponía un tema artístico, realizado como forma comunicativa de signo gráfico. Al lado del modo antropológico afloraba, de esta forma, lo poético.

mal

-

597- CHOMSKY, Noam. 2007. *La (des)educación*. U.S.A. Traducido por Gonzalo G. Djembé. Biblioteca de bolsillo. Crítica, p. 10.

598- BENJAMIN, Walter. 1927-1934. *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus 1973. Ed. Suhrkamp Verlag, 1972. Traducción de Jesús Aguirre. Ed. Suhrkamp Verlag, 1972, p. 43.

599- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 242.

600- CLARKE, Tim, GRAY, Christopher, RADCLIFFE, Charles y NICHOLSON-SMITH, Donald. 1967. *Internacional Situacionista, sección inglesa*. Inglaterra. Pepitas de calabaza. 2007. Traducción Federico Corriente, p. 67.

> “Indebidamente, injustamente, desacertadamente, incorrectamente, malamente. `lo que se hace *mal* es aquello que no se hace con las condiciones que requiere la obra. Lo que se hace *malamente* es lo que se hace con torpeza con mala intención o causando daño. Puede uno conducirse *mal* por inexperiencia o por descuido; pero conducirse *malamente* es una falta más grave, y supone peores disposiciones’ ”⁵⁹⁹

maldito

-

> “Basta con que a uno le declaren maldito para convertirse en el último grito (...) resulta bastante sencillo, ya que cualquier clase de agresión suscita maldiciones por parte de la víctima, así queda alterado el principio mismo de lo maldito. Redescubrimos la simple noción romántica del genio incomprensido. Se trata del pensador al que se considera de buen grado como un *adelantado a su tiempo* (...) el problema del maldito queda circunscrito a ese espacio inconmensurable, en el que, para alguna gente, la respuesta está dada, mientras que otros siguen sin saber cuál es la pregunta.”⁶⁰⁰

> A través del dibujo, se entiende, o al menos algunos



entienden, que el hombre primitivo, entre el vigésimo y quincuagésimo milenio antes de Cristo, con las imágenes que dibuja, intenta salir de su aislamiento en un mundo hostil e incomprensible y que las fuerzas de la naturaleza, los dioses de la caza y de la pesca, le fueran propicios. Una prefiguración de este tipo asumía un significado mágico. Pero, ciertamente, al lado de lo social, animista o religioso, se proponía un tema artístico, realizado como forma comunicativa de signo gráfico. Al lado del modo antropológico afloraba, de esta forma, lo poético.

>Esta es la historia de Martín Ramírez, pintor mexicano desconcertante, maldito a su pesar, jamás domesticado y pasto de amnesias colectivas. Transcurridos cuarenta años de su muerte, regresa a las portadas que jamás visitó. Fue un mártir involuntario del crack del 29 y un enfermo mental recluido durante tres décadas.

Sus cuadros, vomitados sobre papel de embalar, podían visitarse hasta el 29 de abril del 2007 en el American Folk

entienden, que el hombre primitivo, entre el vigésimo y quincuagésimo milenio antes de Cristo, con las imágenes que dibuja, intenta salir de su aislamiento en un mundo hostil e incomprensible y que las fuerzas de la naturaleza, los dioses de la caza y de la pesca, le fueran propicios. Una prefiguración de este tipo asumía un significado mágico. Pero, ciertamente, al lado de lo social, animista o religioso, se proponía un tema artístico, realizado como forma comunicativa de signo gráfico. Al lado del modo antropológico afloraba, de esta forma, lo poético.

> Sus cuadros , vomitados sobre papel de embalar podían visitarse hasta el 29 de abril de 2007 en el American Folk Art Museum de Nueva York. Ahora que el *New York Times* lo ha santificado con una portada en la sección de cultura la fiebre del coleccionismo centellea. Colgar al pintor salvaje en un salón cuesta millones de dólares. Su figura tiene polvo mágico, exotismo y candor, poderes

diamónicos que ojalá no empañen la calidad de una obra misteriosa y terrible.

Ramírez nació en Los Altos de Jalisco, México, en 1895. Campesino de origen indio, amante del trabajo en el monte, tenía mujer y cuatro hijos, una pequeña parcela y un caballo cuando emigró a Estados Unidos en 1925. Como un hijo del fatalista Corman McCarthy, cruzó el tajo que separa México del vecino. Encontró irresistible la llamada de California, donde las historias de fortuna, las meretrices de los calendarios y el fulgor de Hollywood creaban mitología en vena. Allí trabajó en el ferrocarril, pero la quiebra de la bolsa neoyorkina de 1929 lo dejó en la calle.

Las noticias de rebelión Cristera, que arruinó a los suyos en Jalisco, contribuyeron a minarlo. Durante varios meses vagabundó picoteando sobras y durmiendo al relente. Incapaz de chapurrear una palabra de inglés, lo devoró la enorme leprosería que sucedió al *crack*. Desorientado, lejos de su familia, fue detenido y enviado a un hospital, donde los doctores diagnosticaron sucesivamente esquizofrenia, depresión aguda, catatonía y psicosis. Salvo una fugaz visita de un sobrino, que lo localizó años después, jamás volvió a saber de los suyos. Cuando el sobrino preguntó por qué no dejaba el psiquiátrico y regresaba a México, Martínez respondió que ya había viajado suficiente, emplazándolo a reencontrarse durante el Juicio Final.

Durante el resto de su vida, Martín Ramírez optó por no hablar. Recluido en el silencio, recorrió instituciones mentales y recaló en el Dewit State Hospital, un psiquiátrico del norte de California. También comenzó a pintar. Tarmo Pasto, profesor de psicología y arte en la Sacramento State University, quedó fascinado.

Intuyó la grandeza de aquella obra, repleta de simbolismo y trenes infinitos. Hasta entonces, Ramírez había peleado para salvar los dibujos de los celadores, que, convencidos de que estaban infectadas con los bacilos de



la tuberculosis, registraban la celda para destruirlos.

El doctor Pasto cambió esa inercia. Coleccionaba sus dibujos. Organizó exposiciones de su obra e, incluso, trató sin suerte de que el Guggenheim comprara algún cuadro. Nadie llegó a entrevistar a Ramírez. Su densa liturgia quedó sin explicar. Víctor y Kristian Espinosa han trabajado durante años para alumbrarla. Gracias a su empeño, Nueva York saluda a un artista mayor, autor de al menos trescientas obras, y diarista íntimo situado a millones de kilómetros de cualquier tendencia. Si el artista puro parece un mito, Ramírez revienta la horma.

Según Brooke Davis Anderson, comisaria de la exposición: “Los dibujos de Ramírez se caracterizan por la inventiva gráfica, la extraordinaria manipulación espacial y el repertorio de unas imágenes que funden motivos de la cultura popular mexicana con las experiencias del artista, su confinamiento y, antes, las vivencias de la pobreza y el exilio en los Estados Unidos.

Sus líneas repetitivas, la calidad de los diseños y el poder de sus formas revela a un audaz creador que exhibía una tremenda capacidad exploratoria a través de un limitado número de temas”. Al asomarse a sus pistoleros a caballo, a sus crócalos y trenes, se percibe un mundo que, cuando no conmueve, asusta. Ramírez no pujaba por la posteridad, ni supo jamás del reconocimiento de ultratumba, gracia que llega cuando los chamanes descubren tu calavera para exhibirla en una iglesia o un simposio. Dibujaba iluminado por vírgenes aztecas, bajo un cielo de azúcar. Hablando solo, como un santo que se hubiera volado la tapa de los sesos, dejó un legado que mantiene flipados a los eruditos. La última sensación de Manhattan es un indio mudo que resultó un genio.⁶⁰¹

mandamiento (brechtiano)

-

> No harás ninguna imagen del mundo con intención de sustituirlo.

maniera (china)

-

> “Los rasgos de la manera china, sus huellas estilísticas, son hoy perfectamente reconocibles: grandes formatos, estética de realismo socialista, colores planos y estridentes; manufacturas realizadas con extrema paciencia (cientos de empleados para un solo trabajo componen la poco costosa mano de obra), artistas que se refieren al lenguaje y la comunicación, la pérdida del significado, la manipulación y los malos entendidos, siendo ejemplo su obra realizada con extrema paciencia *Book from the Sky* (1987-1991) para la que talló en bloques de madera 4.000 caracteres inventados que usó para imprimir inmensos rollos de papel que colocó en el suelo y colgados del techo.”⁶⁰²

> Antiintelectualismo y proyectos megalomaniacos, como el implacable *Apocalipsis* de carrocerías y lobos salvajes huyendo al galope por la espiral del Guggenheim, obra del artista Cai Guo Qiang, considerado la gran firma del milenio.

> Cuestionamiento de lo real dentro de posiciones nihilistas y provocadoras, como la obra de Xu Zhen, que asegura haber recortado la altura del Everest en 1,80 centímetros, mostrando el trozo de hielo en una urna refrigerada.

> Zhang Huan y sus enormes esculturas de ceniza imposibles de mantener, irreverentes con la tradición y el pasado para provocar preguntas sobre la historia.

> Ai Weiwei, que usa vasijas neolíticas o de la dinastía Han (206 años antes de Cristo a 200 después de Cristo) para pintarlas con rótulos de colores con la palabra Coca Cola.

> Referencias personales, como Zhuang Hui, que cuando era adolescente trabajó en una fábrica de tractores y allí

601- VALDEÓN BLANCO. Julio. 2007. *Un desconcertante pintor mexicano encandila a Nueva York*. EL MUNDO. Cultura. <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/03/15/cultura/1173990324.html> (consulta 17 de Marzo de 2007)



recibió las clases de dibujo que se daban a los obreros.

> Artistas que se refieren al lenguaje y a la comunicación, a la pérdida del significado, a la manipulación y a los malos entendidos. Ejemplo de ello es su obra realizada con extrema paciencia *Book from the Sky* (1987-1991)

> El autorretrato clonado, riendo y sin sentido, que se ha convertido en la marca de fábrica de Yue Minjun, que realiza carteles llenos de escepticismo y sarcasmo, que aluden al vacío espiritual contemporáneo y hacen mofa de grandes artistas de la historia occidental.

manifestación (artística)

-

> Toda manifestación artística consecuente refleja su época, pero un arte comprometido tiene como objetivo específico los problemas sociales y políticos de aquella, bien para dar un testimonio crítico, bien para ofrecer soluciones a problemas concretos, bien constituyéndose en instancia utópica o de negación. Todas sus manifestaciones se encuadran en una de estas tres categorías: de agitación, funcional o utópica, y frecuentemente participa de los rasgos de varias de ellas.⁶⁰³

mano

-

> El deslumbramiento por una mano inquieta y que prácticamente no obedece al cerebro, el acto compulsivo definido por Ángel González (2008), como cuando involuntariamente la gente empieza a manipular los restos de la comida. Las mondas de las naranjas, las migas de pan, los corchos, los alambres de las botellas de champaña.⁶⁰⁴ Parece ser que todo ello se produce por la incapacidad del hombre de tener las manos quietas.

Ángel González (2008) reivindica apasionadamente la

labor de la insistencia y la laboriosidad, del hacer manual.
> En los años sesenta, Dalí publicó un artículo en la revista *Minotauro* que tituló *Esculturas involuntarias*, donde se podían ver billetes de metro retorcidos o figuras de miga de pan.

manual (de instrucción)

-

> Pertenece a la estética de la exhibición de un acontecimiento. Debe relatar con el mínimo de líneas y sin atisbo de duda lo que desea mostrar. Es un mapa de un acontecimiento que nos impulsa a recorrerlo. No es un dibujo que nos permita el discernimiento sobre lo que hace por nosotros.

mañana

-

>El pasado sustenta lo cultural y el mañana es el objeto del artista.

mapa

-

>Los mapas han sido tradicionalmente un método de apropiación. Un mapa sirve para ejercer el poder, un mapa es un dibujo político obtenido con sangre, con humillación y con violaciones. Un mapa es un arma. Es el campo de trincheras desolador tras la masacre.

602- MOLINA. Angela. 2008. *Casi todo por hacer*. España. EL PAÍS. Babelia, p. 10.

603- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 24.

604- GONZÁLEZ GARCÍA. Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán.

> El que controla el mapa tiene el poder. El libro *Contra el mapa*, de Estrella de Diego (2008), comienza con una imagen dibujada para la revista *Variété* en 1929. Su particular visión del mundo es una convención. Los surrealistas trastocan la Tierra. Borran a España y a Portugal del globo terráqueo, encogen China o alargan México a placer. México siempre ha subyugado a los artistas y a los cartógrafos por igual. Su contemplación aérea es fascinante. Joaquín Torres García, en 1935, dibuja el cono de América del Sur invertido para ilustrar un



artículo titulado *La escuela del sur*, en el que se pregunta sobre quiénes y con qué intereses han dictaminado lo que es norte y es sur. Los surrealistas se niegan a que París sea la referencia del mundo entero. Su mapa es una manera de ir contra los mapas. Este libro remarca la idea de que los mapas no son imparciales aportaciones científicas. El espacio está siempre asociado al poder y, por tanto, al control. Opina que el descubrimiento de la perspectiva es una forma de posar una mirada única asociada a cuestiones ideológicas y a intereses de clase dominante. La pintura holandesa recoge en sus paisajes de interiores el afán de poseer el espacio. Recordemos esos retratos de nobles y señores de la época cuyas manos siempre están próximas a un globo terráqueo, el mundo que gobernaban.⁶⁰⁵

mapa (de metro)

-
> Hobsbaw. (1998) presenta el mapa del sistema del metro de Londres como el más original trabajo de vanguardia artística en Gran Bretaña, porque es una manera muy efectiva de presentar la información.⁶⁰⁶

mapa (recorrido)

-
> “Al empezar un libro muchos escritores disponen de un mapa. Saben exactamente con qué se van a encontrar a lo largo del viaje: aquí un río, allí un desierto, más allá un acantilado, luego un precipicio. (...) Yo ya trabajo sin mapa, sólo con brújula, es decir, que sé más o menos hacia dónde voy. (...) Probablemente acabe dando con el mismo río, el mismo desierto, los mismos acantilados y precipicio que esos otros autores, pero de forma inesperada. (...) El verbo ‘inventar’ viene del latín *invenire*, que significa ‘descubrir’, ‘encontrar’. (...) Me decido sobre la marcha. Si tuviera decidida la historia entera desde el principio, con todos sus personajes, lo que les va a pasar, etc., probablemente acabaría no escribiéndola (...) me dio la impresión de estar redactando un informe.”⁶⁰⁷

mapas (verbales)

-

> Por un lado, en el plano puramente físico, el tratamiento pretendido por el autor es escultórico: la idea se hace verbo y el verbo se hace en el espacio y con el espacio. “Esculturas o mapas verbales” llamará a sus realizaciones. Por otro, el germen de una narración, tan críptica como reveladora, incita a quien la lee a hacerla suya y dotarla de contenido, ya sea ético, político o artístico, mediante asociaciones vivenciales propias.⁶⁰⁸

máquina

-

> Jean Tinguely (1955) construye autómatas que repiten los gestos propios de los expresionistas o del tachismo, mecanizando el *espíritu* que guió a los artistas de ese tiempo.

> La artista alemana Rebeca Horn, en 1972, muestra el cuerpo humano en su deseo de fundirse con la máquina, incluso llegando a mutar y convertirse en una de ellas. “*Máscara de lápices*”, de 1972, constituye un ejemplo de su propuesta. Una máscara con aspecto que recuerda fetiches propios del mundo *sado* la llena de lápices que, en perpendicular a su rostro y con la punta hacia fuera, a través de movimientos rítmicos, consigue garabatear extrañamente sobre la pared. Con esta seudoprótesis mantiene una apuesta por los procesos mentales frente a los físicos.

Otro ejemplo de esta artista es *High moon*, de 1991. Dos rifles Winchester enfrentados se disparan mutuamente pintura roja. En 1956, Dalí también utilizará rifles para sus dibujos de *El Quijote*.

> Angela Bulloch en 1990, crea máquinas a las que imprime unos parámetros bajo los que construir autónomamente. Los códigos combinatorios producen casi infinitas variaciones de modulación y composición a partir de

605- DE DIEGO. Estrella. 2008. *Contra el mapa (disturbios en la geografía colonial de occidente)*. Madrid. Siruela.

606- HOBBSAW. M. Eric J. 1998. *Behind the times. The decline and fall of the twentieth century avant-garde*. London. Thames and Hudson, p. 67.

607- MARÍAS. Javier. 2011. *Aquella mitad de mi tiempo*. Madrid. Random House Mondadori. S.A. 2011, p. 394.

608- DE LA TORRE AMERIGHI. Ivan. 2008. *Lawrence Weiner, la letra y la intención*. Madrid. ABCD de las artes y las letras nº 863, página, 28.



elementos muy sencillos o muy limitados en número, incluso de cuatro o cinco elementos base. El resultado en sí mismo limitado son los *dmx* o *píxel boxes*, como lo son también las combinaciones establecidas.

máquinas

-

> Cuando los dibujantes usan las máquinas están empleando píxeles, y estos píxeles están organizados por otros, por los programadores. Lo que se pregunta Virilo es que si el modelo es Paolo Ucello o Piero de la Francesca, entonces deben realizar también los programas que usan. Es decir, volver a la intención de la máquina. Explorar la máquina, apropiártela.⁶⁰⁹

marcas

-

> “Me viene a la memoria una roca que se exhibe en un pequeño museo de Milán, *Il masso di Bormo*, sobre cuya superficie unos seres humanos de hace siete mil años hicieron rayas y estrías, inscripciones que nosotros, ahora, llamamos geométricas. En mi mente, los textos de Leopoldo María Panero y las inscripciones de la piedra forman una sola imagen, como si fuera el haz y el envés de una misma lámina. Me asalta la asociación por la semejanza entre la superficie del papel y la de la roca, pero, sobre todo, por la identidad de los mensajes. ‘Estuvimos aquí, hicimos esto’ nos dicen aquellos que cogieron un objeto punzante y marcaron la piedra.”⁶¹⁰

mártir

-

> El público, algo más en literatura, adora estas estrellas que se ofrecen en sacrificio y se despeñan desde lo alto.

material

-

> “Qué loco estaría dispuesto a construir si no creyese en

la realidad de su material, cuya resistencia sabe que debe vencer?”⁶¹¹

> José Maria Sicilia presenta un gran políptico de capas de cera de abeja, de 250x172 cms. cada una. El brillo, el espesor, los accidentes, las limitaciones y el azar componen la obra a través del material. La luz sobre la transparencia recuerda a la piel.

> Georgia O’Keeffe habla del carboncillo, del lápiz, de la tinta o del pastel, de la acuarela y de otros materiales de dibujo como técnicas que deciden un lenguaje. El uso de este material implica decisiones relativas al lenguaje y al carácter formal e, incluso, a la estrategia propia de la obra que se va a determinar.

609- VIRILO, Paul; LO-TRINGER, Sylvère. 2005. *The accident of art*. New York. Columbia University. Semiotext, p. 74.

610- PANERO, Leopoldo María. 2004. *Danza de la muerte*. Del prólogo: por Bernardo Atxaga. España. Ed. Igitur / poesía. 2004, p. 9.

611- MANDELSTAM, Osip. 2005. *Sobre la naturaleza de la palabra, la aurora del acmeísmo*. Notas. Madrid. Árdora Éxpres. 2005, p. 17.

612- O’KEEFE, Georgia. 1988. *Some memories of drawings*. USA. An Atlantis editions book, edited by Doris Bry.

613- DE CHIRICO, Giorgio. 1917. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Roma. Colección de arquitectura. Murcia. 1990, p. 60.

614- JERZY, Shalom. 2008. *Materiales de construcción*. Barcelona. Atlántica nº 45, p. 124.

> Se impone el empleo del color como una manera de retornar a su uso, “No volveré a usar color hasta que sea absolutamente necesario”, y el primer color que apareció fue el azul.⁶¹²

> Es una actitud mental.

> La comprensión de una obra también se refiere a su aspecto técnico: el material.⁶¹³

> En la obra de Shalom Jerzy, su pretensión es la búsqueda de la transformación de algo inútil, sin forma e indefinido, en algo útil, eficaz y distinto. Usa para ello lana metálica sobre tablas MDF, por ejemplo. “El proceso de trabajo implica decisiones como evitar trabajar con color o con cualquier otro aditivo que pueda modificar la superficie del material. La superficie es el aspecto del cuerpo del material, una consecuencia de mi acción directa sobre él o con él, sin ninguna capa externa. Por otra parte, el resultado concreto es en sí mismo una imitación, una ilusión de superficie.”⁶¹⁴

> “Cómo se puede mentir a través de la verdad (del



material): Otro asunto que ha quedado claro tiene que ver con la paradoja inherente a las obras que, por un lado, se relacionan con la superficie, y, por otro, con nuestra morada en el interior de los materiales con los que están hechas, la superficie como cuerpo completo, o, lo que es lo mismo, la superficie también tiene interior.”

materialidad

-

> Palabra que define los discursos que no se basan en la figuración o representación, donde los argumentos vienen mostrados a través del objeto y su material.

matizar

-

> Graduar por tonos.

Matt

-

> Su segundo nombre es Vescovo. Matt Vescovo, autor de una obra de ilustración, se fija en el comportamiento social, en gestos rutinarios, como hacer la compra o coger el metro. Le gusta analizar las actividades que desempeñamos solos o en compañía para aplicar la técnica de la disección. En este desplazamiento de lo ordinario se nos vuelve a mostrar lo que en ocasiones está ante nuestra mirada, pero en esta ocasión, al quedar desplazado de su entorno, dibujado y re-presentado, se vuelve sociología mordaz.

mediación

-

> La idea de mediación surge como enfrentamiento frío y distante con el sentido romántico. De este surge el nuevo interés por tocar algo, en un sentido conceptual, de acariciarlo, una voluntad, la de tomar contacto, que solo es posible con la anulación de la mediación, es decir, pura contradicción.

De algún modo, esto niega el análisis que plantean artistas como Fluxus, Vito Acconci o Nan Goldin, convirtiendo la creación en apéndice de lo vivido; pero si tomamos la descripción de Etienne Souriau en su *Vocabulaire d'Esthétique*, para la mediación vemos que considera esta *cualidad* con más complejidad: la mediación es así una elección que toma el autor de una obra sobre el modo en que se contempla y ocupa la distancia entre los dos polos determinantes de la obra. Pero se puede subrayar que la existencia misma de la mediación, o su rechazo, es también una elección estética. Rechazarla es optar por una obra reducida a lo esencial, con riesgos de aridez y pobreza, y por tanto es un problema que hay que resolver para hallar el medio de evitar debilidad en la obra.

medio

-

> “Todo lo verbal es provisional. Todo lenguaje es un medio.”⁶¹⁵

> “La base de su trabajo en estos momentos es el dibujo, ¿cómo lo entiende como técnica? La verdad es que no pienso tanto como dibujante y nunca me había considerado como tal. Sin embargo, sí que creo que el dibujo juega un papel importantísimo en mi trabajo. De hecho, hasta hace dos o tres años, yo me había dedicado a la performance. Pero lo que siento es que mi tipo de dibujo es muy gráfico. Dibujo mucho con vectores.(...) un dibujo vectorial no está definido ni siquiera en su tamaño (...) muchos de mis dibujos son clichés, repeticiones y combinaciones. Esto me ha llevado a una forma de trabajar más inconsciente que la de un ordenador. Creo que he dado con la forma de enfrentarme al dibujo.”⁶¹⁶

615- VALÉRY, Paul. 1894-1945. Cuadernos. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 427.

616- AMORALES, Carlos (entrevistado por) DÍAZ GUARDIOLA, Javier. *Del dibujo me atrae que no tiene espacio*. Madrid. ABCD de las artes y las letras nº 699. 25 de Junio 2005, p. 40.

medio (masculino)

-

> Nancy Spero, desde muy pronto, deja de usar la tela como soporte por considerarlo un medio masculino y opta por el papel, pues considera que con el obtiene



inmediatez, otra temporalidad y, por tanto, expresividad.

medios

-
> “El nivel de autocensura que se alcanzó entonces fue extraordinario, pero el de hoy no es inferior. La importancia de este ejemplo ciertamente chocante es clara: mientras que los medios estadounidenses exultaban de alegría cuando el Tribunal Internacional acusó a Slodoban Milosevic de crímenes contra la humanidad, Kissinger, uno de los arquitectos de la matanza de Laos, sigue en libertad y es celebrado como un ‘experto’ cuyas ‘opiniones’ sobre el bombardeo de Kosovo eran seguidas con avidez por los medios de comunicación.”⁶¹⁷

medusa, (mito de)

-
> Leyenda que encierra la virtud y la perversión, la belleza y lo monstruoso de su consecuencia.

meidosems

-
> “Todos ellos, según él mismo explicaría más tarde, habían sido especies de almohadillas interpuestas entre él y una realidad que le parecía insufrible.”⁶¹⁸

melancolía

-
> Es representada en el arte con una venda que tapa la boca. Antes considerada como enfermedad, es un término de raíz griega que significa literalmente “bilis negra”. A partir del Renacimiento, cambió para asociarse con la naturaleza del arte y con cualquier campo de actividad creativa o rebelde, porque muchos de aquellos artistas producían sus mejores creaciones tras un período de honda melancolía y tristeza.

> Sentimiento que impide la acción.

> “La melancolía se nutre de su propia impotencia”⁶¹⁹

memética

-

> Si preguntásemos a un especialista en memética, esa corriente sociológica que pretende explicar la cultura como un flujo evolutivo y contagioso de partículas de información, nos diría que nuestros pensamientos son fruto de una combinación más o menos creativa de memes, ideas adquiridas procedentes de otros cerebros y otros medios. Pese a la controversia que suscitan las teorías meméticas, el hecho de comparar la transmisión de información con la transmisión de genes o de bacterias arroja luz sobre un tema más primordial: la copia forma parte de nuestra naturaleza mas elemental.⁶²⁰

memoria

-

> Es la capacidad mental que posibilita a un sujeto registrar, conservar y evocar. Un dibujo es un lugar para la memoria o el olvido. Además de para su visión. Un dibujo tiene un significado asegurado: el de ser dibujado. Además de mostrar una imagen, muestra un acontecimiento porque presenta a alguien que se tomó la molestia de realizarlo. La memoria es algo disperso, pero selectivo. La imagen es inequívoca, es decir, la memoria aparece con una cantidad enorme de asociaciones, todas las cuales conducen hacia el mismo acontecimiento, y según el Diccionario de la Real Academia, esta cualidad pertenece al alma.

> Schopenhauer define como loco al hombre que ha perdido la memoria.

> La memoria es un yo.

> “La memoria es un espacio de lucha: el recuerdo no es algo que el poder pueda dejar sin gobernar.”⁶²¹

617- CHOMSKY. Noam. 2007. La (des)educación. U.S.A. Traducido por Gonzalo G. Djembé. Biblioteca de bolsillo. Crítica, p. 39.

618- MICHAUX. Henri. 1951 y 1981. *Retrato de los meidosems*. (capítulo de Chantal Maillard: *Redadas interiores*) Madrid. PRE-TEXTOS. 2008. Traducción de Chantal Maillard, p. 178.
619- RANCIÈRE. Jacques. 2008. *El espectador emancipado*. El lago Ensayo. Traducción de Ariel Diyon. 2010, p. 42.

620- COSTA. Jordi y MENDÍBIL. Alex. 2005. *Plagiarismo*. La Casa Encendida. Madrid, p. 5.

621- PERNIOLA. Mario. 2007. *Los situacionistas*. XX. Editorial: Acuarela & Machado, p. 7.



> “El porvenir del pasado.”⁶²²

> “La memoria no es libre por estar supeditada rigurosamente a repetir el *sentido* de los acontecimientos.”⁶²³

memorial

-

> Auschwitz ayuda mucho, es algo que puedes ir a ver, que no es una foto.⁶²⁴

mensaje

-

> “EV: su obra y pensamiento político no tienen nada que ver con el activismo.

DM: Sí, no me echo a la calle.

EV: Pero graba mensajes especiales en su contestador...

DM: Sí, dejó mensajes políticos.”⁶²⁵

mensaje (en una botella)

-

> “Cinco de los prisioneros del campo de exterminio de Auschwitz que escribieron sus nombres en un papel y lo guardaron en una botella, que fue encontrada recientemente, sobrevivieron al holocausto, y tres de ellos viven todavía. De los ocho prisioneros que anotaron sus nombres, lugar de procedencia y el código asignado -y tatuado en su brazo por los nazis- en ese papel en septiembre de 1944, tres de ellos, dos polacos y un francés (...) ‘Queríamos que quedara algo de nosotros’, explica Waclaw Sobczak, un polaco de 86 años. La botella fue descubierta en abril por unos obreros que realizaban reformas cerca del campo de concentración nazi, oculta en una de las paredes del sótano de una escuela. Sobczak explica que el autor de la nota fue Bronislaw Jankowiak,

otro prisionero polaco que sobrevivió al Holocausto.”⁶²⁶

mental

-

> Este acto preside todo acto visual y creativo de la forma.⁶²⁷

622- VALÉRY, Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Galaxia Gutenberg. 2007. p. 205.

623- VALÉRY, Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Galaxia Gutenberg. 2007. p. 149.

624- FRAMIS, Alicia. 2008. *Guantánamo como museo*. Babelia. EL PAÍS. 23 de Agosto de 2008, p. 16.

625- MICHALS, Duane y VIGANÓ, Enrica. 2001. *Duane Michals habla con Enrica Viganó*. La Fábrica, p. 17.

626- EFE. 2009. *Queríamos que quedara algo de nosotros*. Berlín. EL PAÍS. Cultura. http://cultura.elpais.com/cultura/2009/05/08/actualidad/1241733605_850215.html (consulta 8 de mayo de 2009)

627- HOBBSAW, M. 1998. *Behind the times. The decline and fall of the twentieth century avant-garde*. T and H, p. 67.

628- POSTMAN, N. 1981. *Divertirse hasta morir*. Nueva York. Tempestad. 2001, p. 106.

629- HERREROS DE TEJADA, Silvia. 2009. *Todos crecen menos*. Peter. Madrid. Lengua de Trapo, p. 148.

mentira

-

> “Esta es una cuestión de importancia considerable, pues va más allá del tema relacionado con la forma en que se percibe la verdad en los noticiarios de la televisión. Si en la televisión la credibilidad sustituye a la realidad como una prueba decisiva de la verdad, los dirigentes políticos no necesitan preocuparse mayormente por la realidad, siempre que sus actuaciones generen de modo consistente un sentido de verosimilitud. Yo sospecho, por ejemplo, que el deshonor que afectó a Richard Nixon no resultó del hecho de que él mintiera, sino porque en la televisión parecía un mentiroso.”⁶²⁸

> “La psicología cognitiva habla de la teoría de la mente: la capacidad que desarrolla el sujeto para aprender a mentir. Se lleva a cabo cuando el niño se da cuenta de que las personas tienen otras mentes y, posiblemente, otra interpretación distinta del mundo. El escritor David Lodge comenta que se trata de un don ciertamente ambiguo, ya que posibilita la existencia de las sociedades: el esfuerzo por comprender lo que otro individuo piensa y siente; la capacidad de comunicar nuestros pensamientos y sentimientos a otros. La gente que carece de la teoría de la mente no entiende el concepto de ficción –lo cual implica, de alguna manera, una mentira piadosa. Se sabe que la ficción es mentira, pero no del todo, porque siempre tiene poderes explicativos o simbólicos (Lodge, 2002).”⁶²⁹

mercado

-

> Hay una nueva generación de artistas con una trayectoria



impecable, conocen a los comisarios de exposiciones, los centros de mercado y tienen un perfecto conocimiento de los medios. El mito del artista maldito ya no existe. Las nuevas generaciones conocen el sistema de mercado perfectamente. Cuando vemos la carrera de Mauricio Cattelan, por ejemplo, observamos una trayectoria sin faltas, vemos a un hombre con las extravagancias propias de los artistas pero que, al mismo tiempo, es un auténtico hombre de negocios, que tiene perfectamente organizada cada una de sus apariciones y que conoce perfectamente las mejores publicaciones, a los mejores comisarios...⁶³⁰

mérito

-

> Hoy, en ciertas sociedades el mérito personal distingue al ser humano más que el origen social.

mescalina

-

> “La mescalina es una fábrica de ornamentos (...) la inmediatez temblorosa de la mayoría, que tanto recuerda los trazos de un sismógrafo, suele ocultar una prolífica gestión de lo proliferante; un largo y delicadísimo trabajo de trenzado o de pespunteado; algo visiblemente textil: tapiz, alfombra, bordado, encaje y demás labores de aguja.”⁶³¹

metáfora

-

> Es un símil en el que el objeto de referencia es obviado y solo aparece el objeto con el que se compara. Su contextualización la sitúa y participa en su comprensión.

>En 1991, el aventurero Gerard d`Aboville consiguió la proeza de cruzar el océano Pacífico en una canoa con un remo de ocho metros de largo a la que llamó *sector sin límites*. A su llegada declaró: Lo que he hecho no sirve para nada, pero lo he logrado...ahora viene el vacío, no sé

qué hacer con esta vida que me he ganado.

metamorfosis

-

> Rosemarie Trockel, figura clave del arte contemporáneo alemán, expuso en el 2007 una serie de obras en formato de animación a partir de dibujos, de imagen en imagen, una reflexión de cómo el hombre transmuta al hombre en mono, al mono en hombre, al hombre en celebridad o incluso en monstruo o en animación.

metamorfosis (las)

-

> “Entre los años 1 y 4 d. C. escribió su obra maestra, un poema de corte épico, las METAMORFOSIS. Es un extenso poema mitológico que, a juicio de la crítica, representa la obra más fecunda de la antigüedad. Se ha convertido a lo largo de la Historia en la fuente más frecuentada por poetas y artistas plásticos.”⁶³²

método

-

> Norma para fundar resultados. Puede ser ortodoxo o heterodoxo.

630- DíEZ. Celia.
Entrevista con Thierry Ehrmaa. EXIT Express
nº 20. Mayo 2006, p. 36.

631- GONZÁLEZ
GARCÍA. Ángel. 2008.
*Pintar sin tener ni idea y
otros ensayos sobre arte*.
Madrid. Lampreave -
Millán, p. 69.

632- OVIDIO. Publio.
1963. *Metamorfosis*. In-
troducción José Antonio
Enríquez. Traducción
y notas: Ely Leonetti
Jungl. Austral, p 18.

633- Nota del autor:
Exposición realizada en
Mathew Marks Gallery
de Nueva York en Marzo
de 2005.

metonimia

-

> Figura retórica consistente en designar una cosa con el nombre de otra tomando el efecto por la causa, o viceversa. La última exposición de Robert Gober, artista americano nacido en 1954, es un ejercicio de metonimia en el que muestra dibujos de parejas de amantes, realizados sobre reportajes del atentado del 11 de septiembre, publicados en el New York Times el 12 de Septiembre del mismo año (que además es la fecha del cumpleaños del artista).⁶³³



metamorfosis

-

> Los cuadros de Picasso son un dibujo en continua mudanza mostrado en un momento de obstrucción.

micropolíticas

-

> Por lo que se refiere al arte de las dos últimas décadas, los deseos utópicos empiezan y acaban en “formas de resistencia” encadenadas en un sinfín de conexiones micropolíticas. Artistas como Hans Haacke, Adrian Piper, Martha Rosler, Leon Golub, Nancy Spero, Krystof Wodiczko, Zoe Leonard, Andrea Fraser o las actividades de colectivos y guerrillas neosituacionistas, nacidos en los ochenta con la crisis del sida (los grupos ACT-UP, grupo Material, General Idea, Gran Fury, Border, Art Esemble, RePo History), se resistieron a la regresión ideológica del arte.⁶³⁴

> Las micropolíticas detectadas por Foucault son la ecología o el feminismo.⁶³⁵

miedo

-

> El troglodita no sabe dibujar; su mente cubierta por densos estratos de tinieblas espantosas ve el mundo en el oscuro crepúsculo de una pesadilla: el motivo predominante de su espíritu, atestado de *porqués* inquietantes, es el miedo.⁶³⁶

> En el dibujo uno empuja *la cosa* al punto de vencer su aprensión a que algo suceda de un modo contrario al que desea.

> “El miedo es una emoción, quizás la primera entre las emociones humanas, simple, instintiva, que existe desde que se nace hasta que se muere. Miedo al desorden, a la inestabilidad, a la oscuridad, a lo desconocido. Román Gubern describe el estatus del miedo en los siguientes

términos: *El miedo es una reacción altamente funcional, salubre y adaptativa, ya que permite al organismo activar sus defensas y reaccionar de un modo autoprotector en situaciones de amenaza*⁶³⁷

634- MOLINA. Ángela. 2008. *Un valle de lágrimas*. EL PAÍS. Babelia. 19 de Abril de 2008, p. 27.

635- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 47.

636- DE CHIRICO. Giorgio. 1917. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Roma. Colección de arquitectura. Murcia. 1990, p. 29.

637- GUBERN. Roman. 1994. *Mito y terror*. Madrid. Revista de Occidente nº 158-159. Julio-Agosto. 1994, p. 146. Citado en G. CORTÉS. José Miguel. 1997. *Orden y Caos*. Barcelona. Anagrama. Colección Argumentos, p. 36.

638- MAQUIAVELO. Nicolás. 1532. *El príncipe*. Alianza Editorial. 1981. Traducido por Miguel Ángel Granada, p. 78.

639- RESTREPO. Laura. 2008. *Vámonos al diablo: Milagros*. Madrid. EL PAÍS. Babelia. 31 de Mayo de 2008, página, 39.

640- HIRST. Damian y BURN. Gordon. 2000. *On the way to work*. Londres. Faber and Faber ed.

> "Los hombres hacen daño o por miedo o por odio."⁶³⁸

milagro

-

> Según la fe cristiana, lo único que puede alterar las leyes de la Creación es un milagro, que no sería otra cosa que una repentina quiebra del orden natural de las cosas debido a la irrupción de lo sobrenatural. Y hacedor de milagros, solo Dios. O el propio diablo.

> Si milagro es que los ciegos vean, fue su respuesta, ¿por qué no ha de ser milagro que dejen de ver los videntes?⁶³⁹

mirada

-

> La mirada es inexacta y pertenece al género de la duda. Ha cambiado y evolucionado con el tiempo. Y uno de esos momentos claves se produce como consagración del planteamiento de la duda. En 1907, en un estudio conocido como el Bateau-Lavoir (Lavadero flotante), en el número 13 de la rue Ravignon, en París, un español de veintiséis años, ayudado por un francés hijo de un pintor de brocha gorda, se preguntan sobre lo real y sobre la mirada sobre lo real. Eran Pablo Picasso y Georges Braque. Comenzó el cubismo.

> Damian Hirst (2000) insiste en varias entrevistas en que el arte es sobre la mirada.⁶⁴⁰

> "Hay una frase de Beckett al final de Esperando a Godot: *We are nummed* (estamos embotados). Y es lo que me parece. Doscientas bienales, ferias, revistas, premios, más arte...No estamos mirando. Estamos perdiendo el



sentido de la mirada.”⁶⁴¹

mirada (exacta)

-

> Vassily Kandinsky fórmula, en sus clases de “dibujo analítico” de la Bauhaus, la utilización de este medio para obtener lo que él define como la “mirada exacta”, que tiene por objetivo el descubrimiento de una vista interior (*innere Sicht*), que se relaciona con el concepto de paisajes interiores de Paul Klee. De esta manera se comienzan a establecer dos tendencias en el dibujo: el abandono de la representación más o menos mimética del mundo de las cosas y el análisis de sus propios elementos constitutivos y formales.

mirada (interior)

-

> La mirada interior no debe ser ensimismada sino a partir de uno mismo, para proyectar y dominar su tiempo y lo colectivo.

mirada (pública)

-

> La mirada pierde la intimidad y la colectiva aún más, pues son configuradas por el filtro colectivo de lo público, por un sistema institucional de encuadramiento y valoración de las obras de arte, que va mucho más allá de su gusto privado. La mirada está ya supeditada al consumo, extraerla de ese ámbito es muy difícil. El ámbito del consumo y la mirada. Defiende Jiménez (1998)⁶⁴²

mirada (segunda)

-

> “Así Baudelaire no pondría simplemente en escena la necesaria coexistencia de la antigua religión y de la industria nueva, o el poder absoluto de la conciencia individual, sino una forma muy particular y muy moderna de soledad. Poner de manifiesto una posición,

una ‘postura’, una actitud, en el sentido más físico y más trivial del término, es algo que se efectúa al término de un movimiento que vacía de todo contenido y de todo sentido el paisaje y la mirada se funde en el paisaje, y se vuelve el objeto de una mirada segunda e inasignable: la misma, otra.”⁶⁴³

mirar

-
> Comienzo de una conclusión.

> Fijar la vista. ¿Ver o mirar? Mirar implica una dirección pero no necesariamente la capacidad de ver en esa dirección. Mirar se identifica con deseo de conocer y saber. Y es además el lugar al que se dirige un dibujo antes o después de su realización.

> Podría incluir a Giacometti dentro del apartado de la obra inacabada o en el de la muerte. Pero Giacometti es la mirada más que esos otros dos vocablos. La proposición última en la que Giacometti basó toda su obra de madurez consistía en la imposibilidad de llegar a compartir la realidad con alguien, A él lo único que le interesaba era la contemplación de la realidad. Por eso creía que era imposible ver una obra terminada. Por eso el contenido de cualquiera de sus obras no es la naturaleza de la figura o la cabeza retratada, sino la historia incompleta de su contemplación por parte del artista. El acto de mirar era para él una forma de oración; se fue convirtiendo en un modo de aproximarse a un absoluto que nunca conseguía alcanzar. Era el acto de mirar lo que le hacía darse cuenta de que se encontraba constantemente suspendido entre la existencia y la verdad.

641- MEESQUIDA, Ivo. Citado en FIETTA JA-RQUE. 2008. *La bienal vacía*. EL PAÍS. Babelia. 09 de febrero de 2008, p. 13.

642- JIMÉNEZ, José. 1998. *El nuevo espectador*. (del capítulo: Anotaciones sobre el escenario contemporáneo). Madrid. Visor, p. 19.

643- AUGÉ, Marc. 1992. *Los no lugares*, espacios del anonimato. Francia. Gedisa editorial. Barcelona. 2008. Traducción de Margarita Mizraji, p. 97.

> A partir del fenómeno de los ojos rojos (ver ojos rojos) se inventa el aparato Eyebox2, que funciona con un grupo led de luz infrarroja invisible que provoca un efecto de ojos rojos y que si que lo contabiliza como mirada. Esto implica que uno ha mirado a ese punto y, por tanto, ha



visto lo allí presentado. De este modo controla la cantidad de miradas sobre aquello.

> No contabiliza si uno se ha enterado de algo, solo cuenta si lo ha visto.

> “Necesito tomarme mi tiempo y necesito que el espectador se tome el suyo, si no, no hay mirada.”⁶⁴⁴

mitos

-

“Hay más verdad sobre lo que yo he visto en la mitología que en ninguna de las denominaciones históricas de América.”⁶⁴⁵

minimal

-

> En los dibujos preparatorios de Damian Hirst, comprobamos la clara influencia de este movimiento en su búsqueda de la forma aséptica que mantenga y contenga la obra posterior titulada *Toda una vida*. Acude al lugar aséptico del arte para contener algo en movimiento y vitalista como es el ciclo de la vida. Desliza un estilo a forma como contenido.

moda

-

> Del latín: modus, modo o medida. Suceso frecuente o en boga, estadístico, costumbre o uso. La moda es transitoria, algo que alcanza pujanza y está destinado a desaparecer; lo eterno está por encima, por eso Benjamin la cita como muerte. “Moda: ¡Doña Muerte!, ¡Doña Muerte!” (*Leopardi, diálogo entre la moda y la muerte, citado por Benjamin en Libro de los pasajes*).

> “Se presenta ante todo como el agente por excelencia de la espiral individualista y de la consolidación de las sociedades liberales.”⁶⁴⁶

modelletto

-

> Los modos artísticos del siglo XVII marcaban una gradación de tipos y formatos pictóricos que arrancaban en el apunte, dibujo genérico de un cuadro, para seguir con el boceto, de mayor perfilado, proseguir con el modelletto, apto para que el retratado se diera una idea de cómo iba a resultar su efigie, y el original.

644- BRACHO. Juan Carlos. Entrevistado por DÍAZ GUARDIOLA. Javier. *Necesito tomarme mi tiempo y persigo que el espectador aprenda a tomarse el suyo*. 2006. ABCD las artes y las letras nº 764, p. 37.

modelo

-

> A Caravaggio se le acusaba despectivamente de no ser capaz de dibujar sin modelo, que todo lo hacía a partir de este. Podría decirse lo mismo de los fotógrafos analógicos, hasta ayer.

645- THOUREAU. Henry David. 1862. *Caminar*. Ediciones Ardora. 2010. traducción Federico Romero, p. 18.

modernidad

-

> “En la modernidad, la proclamación de lo nuevo ha estado ideológicamente unida, la mayor parte de las veces, a la esperanza de detener el paso del tiempo.”⁶⁴⁷

646- LIPOVETSKY. Gilles. 1987. *El imperio de lo efímero*. París. Traducido por Felipe Hernández y Carmen López. París. 1987. Anagrama, p. 13.

modestia

-

> La modestia se construye cerca del orgullo como reflexión de la vanidad.

647- GROYS. Boris. 2005. *Sobre Lo Nuevo, Ensayo de una economía cultural*. Pre-Textos. Traducido por Manuel Fontán del Junco. 2005. p. 15.

momento

-

> Juan Muñoz habla del presente, que en su opinión está siempre lleno de pasado o, para ser más precisos, es algo evanescente, imposible de atrapar. Considera que si hace una figura demasiado actual, del “momento”, no consigue más que aplazar su muerte.⁶⁴⁸

648- CASTRO FLÓREZ. Fernando, 2005. *El espacio inquietante del hombre: el lugar del ventrílocuo*. Murcia. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo. Infraleves, p. 32.

moneda (fiduciaria)

-

> Dibujo.



monocromo

-

> El monocromo no es un movimiento ni un estilo. Si así fuera, hace mucho tiempo que habría pasado de moda. El estilo está ligado a un contexto cultural específico. Los estilos decaen y perecen una vez que se agotan. Un estilo como el cubismo, el más duradero del arte moderno, es viable, como mucho, durante unas pocas décadas. El arte monocromo se ha practicado durante milenios en Asia. Incluso en occidente, cuyos valores cambian y avanzan por encima de todo; tiene una historia de casi un siglo.⁶⁴⁹

monotonía

-

> “Los principales problemas que presenta el tema elegido por Ovidio para su poema son su extraordinaria prolijidad, su monotonía y su desconexión, sobre todo si es tratado de una manera puramente didáctica. La monotonía se debe al hecho de que muchos de los mitos que se cuentan tienen un desarrollo similar y el desenlace es casi idéntico en todos; la desconexión a que los escenarios de la acción cambian de manera constante en cada momento y a que entre la abigarrada muchedumbre de personajes hay muchos entre los que no existe la menor relación.”⁶⁵⁰

montaje

-

> Javier Hernando escribe sobre Enrique Martí: Los casi mil trescientos dibujos que cubren completamente tres de las cuatro paredes de la galería envuelven al espectador, que queda sumergido en el ámbito de la representación. De ese modo puede seguirse paso a paso la construcción del relato animado; un desvelamiento del proceso semejante al que supone en el cine mostrar los intersticios de la puesta en escena para romper la transparencia del montaje.⁶⁵¹

monumentalización

-

> Recurso estético que recurre a elevar algo a través de su tratamiento. En ocasiones, un fragmento por el todo. Esta sobrexposición de lo real induce a reflexión por medio de la provocación.

moral

-

> “El escritor –y guionista cinematográfico- católico británico Graham Greene (1904-1991), manifiesta, que amén de los deberes éticos ordinarios o primitivos (mantener a su familia, no dañar al pobre, al ciego o a la viuda, etc.), el artista tiene deberes especiales para con sus semejantes. Estos son. Decir la verdad como él la ve, y no aceptar privilegios del Estado. Pero también goza de una dispensa particular: el derecho a la ‘deslealtad’. La literatura nada tiene que ver con la apologética. No se asevera que el creador estético es amoral, sino que presenta una moral personal individual, generalmente distinta a la moralidad del grupo al que pertenece como individuo.”⁶⁵²

649- ROSE, Barbara.
2004. *Monócromos*.
Madrid. Museo Nacional
Centro de Arte Reina
Sofía. 2004, p. 22.

650- OVIDIO, Publio.
1963. *Metamorfosis*. In-
troducción José Antonio
Enriquez. Traducción
y notas: Ely Leonetti
Jungl. Austral, p. 24.

651- HERNANDO, Javier.
2007. *Enrique Martí*.
Madrid. EL MUNDO. El
Cultural. 7 de Junio de
2007, p. 43.

652- PIGNOLI, Giorgio;
ROSENBERG, Lucio;
ALTMANN, Kenneth.
2003. *Diccionario de
estética*. Buenos Aires.
Quadrata, p. 102.

mosca

-

> Lugar preferido para depositar la mirada cuando un dibujante no sabe qué hacer en el estudio. Estas, mientras tanto, *dibujan* garabatos en el aire.

> Antón Lamazares elogia su contemplación.

mostrar

-

> La palabra señala la cosa, mostrar la cosa la señala, la nombra.

> En el *Tractatus Lógico-Philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein (1921), se realizan una serie de proposiciones



que subrayan una posible teoría del arte, donde explica que de lo que se puede hablar se debe hablar, y de lo que no, se debe mostrar. Se debe mostrar justo a partir de la línea que delimita el discurso, justo a partir de ahí se debe mostrar. Se entiende de este modo al artista como un ser silencioso.

movimiento

-
> La máxima expresión de movimiento la encontramos en la imagen grabada por Andy Warhol del Empire State Building durante ocho horas, plano fijo y trípode. Era la imagen en movimiento del tiempo, de un edificio, en blanco y negro. Solo eso, pero nada menos que eso.

muerte

-
> Es un estado o un evento. En su uso físico, se asocia al alma. Tema fundamental en la historia del arte.

> Según los mayas, la muerte es un acto de creación.

> Es un acto indisoluble de la necesidad de vivir.

> Aprender a morir es aprender a vivir.

> La previsión, pronóstico o profecía respecto a la muerte del arte es un hecho inherente al de la propia historia, y de hecho, ya Hegel, en sus *Lecciones de Estética*, habla de la próxima extinción del arte. Y la idea es celebrada, con feliz despreocupación, por las vanguardias y las neovanguardias de nuestro siglo. Una de las pruebas más obvias de la vida que el arte posee está basada en la ocupación y preocupación que produce el intento de extinción.

> Freud vio el instinto de la muerte como algo innato, una “hostilidad mutua y primaria” entre el hombre y

la muerte. La muerte siempre contemplada como algo externo.

> Virilio (2004) explica cómo la cultura del arte y de la muerte van de la mano en el siglo XX, pero también cómo, en el final de este siglo y comienzos del siglo XXI, se comienza a perder el reconocimiento de esta cultura que acompaña al sufrimiento y al doliente lo que provoca que el arte se suicide.⁶⁵⁴

> En 1912, Rouault, se ve afectado por la muerte de su padre y escribe “en esta vida todos somos refugiados. Refugiados de la enfermedad, del aburrimiento, de la más profunda pobreza, de la falta de amistad, de los rumores del escándalo, y, sobre todo, de la muerte. Nos ocultamos bajo las sábanas, tapándonos hasta la barbilla con mano temblorosa, e incluso en el momento de sucumbir, seguimos hablando de la jubilación y de irnos a descansar a una isla italiana”. Este entendimiento de la muerte como un condicionante de todo acto vital y ante la que se refugia es seguramente su impulso pictórico. Es una manera de trabajar en su obra como un modo de evitarla. Tras esta muerte, su pintura va cambiando poco a poco; la nueva pintura no es en espíritu menos sombría que la anterior, pero empieza a referirse cada vez más a otro mundo sagrado, introspectivo, hierático, en el cual no hay lugar para el odio, sino para la contricción. Las líneas y manchas negras pasan a tener otra función, ya no condenan sino que son registro de sufrimiento. La muerte lo convierte en un artista más religioso, y la línea toma un protagonismo y significado que no tenían antes. No religioso en el sentido propagandístico de la palabra, sino dentro de un espíritu de expiación. El resto de la historia de este artista se ve alterada por su concepción de la muerte.

653- VIRILIO. Paul;
LOTRINGER. Sylvère.
2005. *The accident of art*. New York. Columbia University. Semiotext.

654- VIRILIO. Paul;
LOTRINGER. Sylvère.
2005. *The accident of art*. New York. Columbia University. Semiotext.

Virilio plantea una mirada a la muerte cara a cara y sin fascinación por la misma.⁶⁵⁴



muerte (de un arte)

-

> “Podemos recordar, es un hecho, que desde el origen de los tiempos ningún arte ha muerto jamás.”⁶⁵⁵

multicultural

-

> Es un término que ha aparecido con la globalización y que Manuel Ocampo rechaza a la hora de citar su obra como palabra capitalista, muy para el mercado en sus propias palabras. “Vengo de un país que es muy mestizo y mi obra, en ese sentido, lo es. En ella hay mucha canibalización, pero yo me siento incómodo con el concepto porque es algo que se me ha impuesto y porque es un término que utiliza mucho la gente del arte. Si se le elimina el sentido político, todo el mundo es multicultural”.⁶⁵⁶

mumblecore

-

> (Estilo farfullante), háztelo tú mismo. De bajo presupuesto. Define una actitud, no un movimiento. Surge en Austin, Tejas durante la celebración de un festival de cine independiente.

museo

-

> (Del griego: mouseion) lugar donde las musas discuten de arte.

> El museo ha pasado de pertenecer al ámbito funerario, el del mausoleo, almacén o caja de muertos pedagógica. El museo ha tomado una nueva forma, nada se mantiene y el museo tampoco. El artista contemporáneo ya no lo entiende como el fin de un recorrido o como el aval de su gloria. Ya no se es universal si uno entra en él. Ahora el museo es también un medio, un lugar de experiencia, la idea de museo ha sido repensada. Tanto en la Bienal

vacía de Sao Paolo como en otras ocasiones, el museo se ofrece a su cuestionamiento. Se usa como contexto, como medio o mensaje, contenido y continente. Deleuze propone construir una lengua en el interior de su lengua, propuesta que ha sido, quizás, escuchada.

> Producto del interés por acumular objetos valiosos, raros o bellos.⁶⁵⁷

> “No se puede ser moderno y museo al mismo tiempo”⁶⁵⁸

museos

-

> La única forma de sacar el arte interesante de los museos es no hacer Arte.

> Según Bartomeu Marí, director del MACBA: “El arte, en su más pura esencia material, pasará, pues, a cobrar más relevancia frente a los conceptos. En lugar de ir de la idea a la obra, se trata de partir de las obras para llegar a las ideas”.

> “Hay que mirar el pasado desde el presente, y no el presente desde el pasado”.⁶⁵⁹

música

-

> Oír música es esperar en todo momento, esperar a la siguiente nota para que justifique y resuelva la anterior, para que maneje la magia y la extienda y para que nos muestre lo que hay detrás, esa opción de quien busca tras las puertas, el misterio.

> La música puede ser un elemento de trabajo en un dibujo como motivador o inspirador.

> Una partitura de Gabriel Erkoreka es un dibujo a lápiz sobre papel pautado en el que se contiene la posibilidad de toda la música.

655- MARÍ. Bartomeu; CAMERON. Dan; BRES-SON. Robert; RENTON. Andrew; BECKETT. Samuel; PEREC. Georges; WAJCMAN. Gérard. (del capítulo: Gérard Wajcman, *Memoria, visión, espera*). 2006. 0-24 *Ignasi Aballí*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Museo de Arte Contemporáneo de Serralves. Porto e Ikon Gallery. Birmingham, p. 241.

656- ÁLVAREZ REYES. Juan Antonio; REVUELTA Laura. 2008. Kara Walker. La cara b del sueño Americano. Madrid. ABCD de las artes y las letras. nº 833, p. 33-34.

657- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 98.

658- FAUS. Cláudia. 2009. *Tiempo como materia*. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, p. 1.

659- SERRA Catalina. 2008. *Bartomeu Marí toma el MACBA*. Barcelona. EL PAÍS. 10 de Abril de 2008, p. 51.

N

nacimiento

-

> “Nos preocupan las circunstancias de nuestra muerte, sin duda; pero no está tan claro que nos preocupen las circunstancias de nuestro nacimiento.”⁶⁶⁰

nada

-

> Sei Shônagon (966-1020) escribió *Notas de cabecera*, una recopilación de pensamientos sobre naderías, en fin, sobre las cascadas, los vestidos, las cosas que dan placer, las cosas que tienen una gracia refinada, las cosas sin valor, etc. Para mí, este es el verdadero realismo: apoyarse en una descripción de la realidad despojada de toda presunción.⁶⁶¹

> Georges Perec (Perec, 1990), al escribir sobre la isla Ellis, (lugar en el que se ponía en cuarentena a los inmigrantes que llegaban a Nueva York), la define como un lugar donde no ocurre nada, donde la vida se detiene a la espera de lo que le va a deparar una decisión ajena.

Nancy Spero

-

> Al igual que Artaud, Nancy Spero busca la rebelión del espectador. Sus obras son palimpsestos de imágenes y textos que requieren su participación. La artista se define a sí misma como una narradora. Y, siguiendo la tradición oral, es el espectador el que tiene que memorizar y, a su modo, reconstruir aquello que se le cuenta. Inspirada en las miniaturas medievales, en el arte prehelénico o en los bajorrelieves egipcios, Spero concibe sus piezas como libros. Pero, a diferencia de sus contemporáneos minimalistas o conceptuales, el texto no tiene un carácter reductivo sino que, por el contrario, se abre a la historia, al ritual y a la danza, que no hace sino seguir los ritmos de una escritura esencialmente poética.⁶⁶²

> Dibuja mujeres con una afilada roja lengua. Es su forma de darles voz, de permitir dar visibilidad a este género siempre

supeditado en el mundo del arte y en la sociedad. Nancy Spero (Cleveland, Ohio, 1926), además de ser pionera en el arte feminista, es una artista que se muestra combativa políticamente a través de su obra, valiéndole esto último muchas veces el desinterés de las instituciones de su país. Su posición, muchas veces incomoda, la hace incontrolable. Un ejemplo de ello lo encontramos en la obra que realiza durante la guerra de Vietnam, cuando dibujó bombas que caían de helicópteros y aviones con inscripciones extraídas del lenguaje soez de los marines y personajes voladores como brujas goyescas. Mantiene una relación con la violencia de rechazo, vinculándola en su obra a las heces.

660- HOUELLEBECQ. Michel. 2005. La posibilidad de una isla. Francia. Alfaguara. 2006. Traducción de Encarna Castejón, p. 141.

661- PEREC. Georges. 1990. *Nacé*. Madrid. Abada editores, Textos de la memoria y el olvido. 1990 p. 92.

662- GAVIÑA. Susana. 2008. El Reina Sofía "hace justicia" a Nancy Spero y presenta sus pinturas literarias *Anti.moderna*. Madrid. ABC. <http://www.abc.es/20081015/cultura-arte/reina-sofia-hace-justicia-20081015.html> (consulta 15 de Octubre de 2008)

663- RIEZU. Marta D. 2008. *Dibujar a veinte bajo cero*. Diario Público. <http://www.publico.es/culturas/42288/dibujar-a-20-bajo-cero> (Consultado el martes 29 enero 2008)

Mientras el minimalismo se imponía en su generación (Sol Lewitt...) esta artista se relacionaba con la poesía simbolista (Stephane Mallarmé) o con personalidades poéticas torturadas (Antonin Artaud) reflejado en la obra *Artaud Paintings*. Para, más tarde, y después de conocer el horror que cae sobre la mujer en las guerras o en las dictaduras sudamericanas, tomar una posición tremendamente combativa, mostrando en su obra la expresión de esta injusticia en toda su medida (desmedida deberíamos decir).

Napa (illustrations)

-

> Colectivo que surge de una pequeña editorial independiente de Helsinki, Napa Books. No tienen rasgos diferenciales comunes excepto el hecho de ser del mismo país que pasa buena parte del año a oscuras y de que "todos son jóvenes y talentosos, buenos observadores e intérpretes de la realidad. Aman el color. Tienen sus propios objetivos y estilos y se atreven a experimentar y trabajan por encargo". Todos tienen alrededor de treinta años; algunos de ellos han creado cómics (como Marko Turunen), o animación (Tuhru), flirtean con la música (Kasper Srómmán), editan fanzines o encargos para Marimekko. Jenni Rope, Kati Rapia, Jaako Pallasvuo...así hasta catorce nombres, pero cuyos estilos llegan directo a ese pequeño cajón mental donde atesoramos imágenes bonitas.⁶⁶³



narración (fragmentada)

-

> Mecanismo de elaboración que trata de reproducir el modo en que nos llega la información por los canales habituales. Francesc Ruiz, en su obra *Kiosk Downtown*, 2006 creó toda una colección de portadas de medios escritos y los dispuso bajo el mismo orden y estética de los kioscos de prensa. Una suerte de acumulación de información que se complementa de una portada a otra. Se trataba de una dispersión mediatizada a través de jerarquías tanto internas como externas, es decir, tanto dentro del propio diseño de la portada como la relación que se establece en el orden presentado de cara al público en esa acumulación de estímulos diseñados por los mecanismos de poder establecidos.

narrativa

-

> “Si la narrativa porno obliga a torsiones y curvaturas inverosímiles para mostrar lo que todo el mundo sabe que está ahí, la estrategia estético-artística tiene, infectada de literalismo, que mostrarlo todo en primer plano, con un fuerte componente del patetismo, para evitar ser acusado de ‘sublimación’.”⁶⁶⁴

navegación

-

> Benjamin escribió centenares de páginas. Se sentía pletórico: había dado con un método. El trabajo de Benjamin en torno a París tenía que ver con la navegación, donde “los barcos son desviados por el polo norte magnético”. Su objetivo no era otro que encontrar ese “polo magnético”, pero para lograrlo primero debía perderse: “Aquello que para otro son desviaciones, para mí son los datos que determinan el curso”, confesó. Cada época sueña con la siguiente. Nada desaparece. La figura del escritor, tal y como hasta el momento la hemos entendido, ha muerto. Es el paseante y solo él, quien posee la capacidad estética.

necesaria

-

> “Nada de fotografía bonita, nada de imágenes bonitas, sino imágenes y fotografía necesarias.”⁶⁶⁶

necrológica

-

> *Le Figaro* dio, con una coherencia delirante, la noticia de la muerte de Duchamp en la columna de ajedrez.

negro

-

664- CASTRO FLÓREZ. Fernando. 2007. *Hay bebés feos (Verdad de la buena) El marketing estético de la perogrullada*. Revista de Occidente nº 309. Madrid, p. 7.

665- ROCHA. Servando. 2012. *La facción canibal*. La felguera. Madrid. 2012, p. 19.

666- BRESSON. Robert. 1975. *Notas sobre el Cinematógrafo*. Madrid. Ardora. 1997. Traducción de Daniel Aragón.

667- D.D.A.R.D.S. 1788. *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de profesores*. Segovia. Imprenta de D. Antonio Espinosa. Facsimil editado por Trigo Ediciones, s.l. 1996, p. sin paginación.

668- SUETONIO. TRANQUILLO. Gayo. 121. *Vidas de los Césares*. Roma. Cátedra Letras Universales. Traducción de Vicente Picón, p. 323.

> “Color totalmente oscuro, en sumo grado. Hay negro de carbón, negro de hueso, negro de marfil, y negro de Roma, que es tierra negra.”⁶⁶⁷

> Ausencia de toda luz; lo que absorbe completamente la luz; por extensión, lo que es muy oscuro y refleja poco la luz.

> El *Nemo pullatorum*, es decir, de gentes vestidas de negro (*pullum*). Se daba la denominación de *pullati* a los que llevaban una toga sucia y de color ajado, pénulas de color negro y, según Adams, a los que no llevaban toga o la llevaban bajo una *lacerna* de color negro, de acuerdo con Marcial IV, 2: “Hace poco Horacio contemplaba los juegos vestido él solo entre todos con negra *lacerna*, mientras la plebe y las órdenes menores y mayor del estado ocupaban sus asientos en compañía de nuestro sagrado jefe, vestidos de blanco”.⁶⁶⁸

> En el ámbito estelar, en los agujeros es donde se encuentra en su grado máximo de saturación.

> El negro no es un color, es un valor tonal.

> Metafóricamente se asocia a sentimientos de tristeza, duelo, miedo, dolor u horror. Da nombre a una categoría

> Simbólicamente es lo absoluto, y con ello comparable

N

a su opuesto: el blanco. En psicología es el inconsciente, en Europa es negativo. El deshollinador es símbolo del opuesto y de la buena suerte; negra es la negación de la vanidad terrena, promesa de resurrección; en la India infunde miedo; en China va asociado al agua, al norte y al honor.

> Usado como color, es un signo de economía absoluta para favorecer y centrarse en una forma que es la forma habitual elegida por los artistas, las formas puras. Es usado para repetir en su contenido su contenedor. No es la silueta, es la materia.

> Gerard Hoehme (artista referente de la postmodernidad cálida en Europa, concretamente del neoexpresionismo alemán) trabajó el negro entre 1955-56 con la idea de cargarlo de sensibilidad y espiritualidad. En el negro está la fiesta y la tristeza, decía: "El negro nos hace penetrar en lo desconocido y en lo místico, no es una apariencia, es el contenido, es la suma de todos los colores...todo es negro".

> En 1908 Malevich lo usa como luto o telón o estela funeraria de la luz del pasado. El abismo del tiempo, allí donde esté, se ha vaciado. El *cuadrado negro* de Malevich es una tumba que viene resonando a lo largo de todo el siglo. El cuadrado negro conforma la marca de esa separación. Es el espectáculo de lo no sensible.

> El negro usado en Altamira es negro de manganeso, que luego se completa usando ocre amarillo y rojo difuminado.

> Ramón Mayrata, escritor, autor de la novela *Miracielos*, comenta: Hay muchas maneras de ver el negro. El negro es un color difícil que oculta tanto como revela. Su función es de contraste. Promovido a un primer plano, exige de toda la capacidad creadora de un Goya o de un Solana o de un Picasso, capaces de conjurar con él la visión de otro

mundo, sombra asombrosa de este.

> Médium de la mente.⁶⁶⁹

negro (de carbón)

-

> “El que se muele para pintar del mismo carbón de encina, de vid, cáscaras de nuez, y otros.”⁶⁷⁰

negro (de humo)

-

> “El que se hace de hollín de la pez, o resina quemada. Llámase también humo de pez(*sic*)”.⁶⁷¹

negro (voz)

-

> *Encyclopaedia Britannica*, voz “Negro”, primera edición americana (1798) *Homo pelli nigra*, nombre dado a una variedad de la especie humana, completamente negra, que se encuentra en la zona tórrida, especialmente en la parte de África (...) mejillas redondas, pómulos altos, la frente ligeramente elevada, nariz corta, ancha y aplastada, labios gruesos, orejas pequeñas: la fealdad e irregularidad de la forma caracterizan su aspecto exterior. Las mujeres negras tienen las caderas muy caídas y las nalgas muy gordas, cosa que les da forma de silla. Los vicios más conocidos parecen ser el destino de esta raza infeliz: se dice que ocio, traición, venganza, crueldad, desvergüenza, robo, mentira, lenguaje obsceno, corrupción, mezquindad e intemperancia han hecho desaparecer de a ley natural y han acallado los reproches de la conciencia.⁶⁷²

némesis

-

> La fuerza justa y compensadora de otra.

669- REINHARDT. Ad. 1961. *Art as Art, the selected writings of Ad Reinhardt*. Barbara Rosse. University of California. Press. p. 90.

670- D.D.A.R.D.S. 1788. *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de profesores*. Segovia. Imprenta de D. Antonio Espinosa. Facsimil editado por Trigo Ediciones, s.l. 1996, p. sin paginación.

671- D.D.A.R.D.S. 1788. *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de profesores*. Segovia. Imprenta de D. Antonio Espinosa. Facsimil editado por Trigo Ediciones, s.l. 1996, p. sin paginación.

672- ECO, Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Italia. Random House Mondadori. Barcelona. Traducción de Maria Pons Irazábal, p. 196.



> Venganza.

neuroimagen

-

> Cuando una persona recibe muchos estímulos visuales, la focalización de los ojos es el primer filtro para quedarse con lo que le interesa. Pero ¿qué pasa cuando en una fiesta quiere fijarse en la conversación de un individuo? En este caso, el cribado no es externo -las orejas no tienen esa capacidad de dirigir la atención sino interno, según ha descubierto un equipo dirigido por Alexander Guschalk, de la Universidad Ruprecht-Karls de Heidelberg (Alemania). Mediante magnetoencefalografía, los investigadores han localizado las zonas del córtex cerebral que se activan cuando les llega el sonido deseado, aunque sea menos fuerte que el ruido de fondo.

nihilismo

-

> Lucha contra el romanticismo.

noche

-

> Espacio fecundo para la creación artística, siempre afín a ese territorio híbrido donde las imperfecciones formales animan a intuir lo que no vemos.

> Brassai adoraba el mundo onírico de la noche porque cobija los espejismos o las luces surrealistas, mitos, asfalto y cuerpos capaces de interpretar nuevos recursos signícos con otras semejanzas, más o menos reales, que plasmó en las sugerentes fotografías de su París secreto, perfecto equilibrio entre experimentación técnica y pertinencia temática.⁶⁷³

> Andrée Higgins decoró la casa de Gainsbourg en París siguiendo sus instrucciones: Paredes negras, techo negro, puertas negras, con marcos dorados. Suelos de

mármol negro y una enorme chimenea negra en medio del salón negro, presidido por un sofá negro y un negro piano Steinway de media cola. Abría la puerta un ayuda de cámara llamado Mmadou, negro y uniformado de negro. El lugar con las ventanas cegadas para huir de la luz del día, parecía la residencia de un vampiro que solo pudiera vivir y crear en una noche perpetua.⁶⁷⁴

> Uno se imagina a San Juan de la Cruz durante las noches estrelladas de Castilla, cuando salía a contemplar los cielos con sus novicios. La noche ha sido un motivo constante de la tradición espiritual de Occidente. Más que una metafísica de la luz, propia de las culturas de Oriente, los poetas europeos se esforzaron por hacer de la noche el símbolo más pleno de su experiencia vital. Pero la noche no es el objeto de contemplación, ella es el lugar y el tiempo de la contemplación o, si queremos, de la meditación que lleva a la contemplación en los misterios. La noche es el vehículo del alma; el paso necesario, doloroso, pero también iluminado. La belleza de la noche se debe a que en ella acontece la mayor apertura del espíritu. Todo contribuye a ello, la quietud del silencio, la detención del movimiento, la desaparición de la espesura del mundo, la transparencia; en una palabra, la floración del espíritu en su máxima apertura, en su máxima belleza, es decir, en su capacidad de dar nacimiento a la continuidad a toda acción inútil y por eso de máxima eficacia.⁶⁷⁵

no (debe)

-

> Según Duchamp la obra no debe tener atractivo estético, no debe tratar con el buen gusto, no debe traducir las pasiones y el sufrimiento.

no (lugar)

-

> Título de las obras que Robert Smithson hizo para

673- RODRÍGUEZ, Ángel Antonio. 2008. *Obsesiones de un noctambulo*. Gijón. ABCD de las letras y las artes. 26 de Enero de 2008, p. 39.

674- SIMMONS, Sylvie. 2007. *Serge Gainsbourg: la biografía*. Reservoir Books. 2007.

675- VEGA, Amador. 2007. *Sin razón*. Madrid. MATADOR. Número: 12 K. ed La Fábrica. 2008. Publicado en: <http://www.javierseguidelariva.com/Trabajos%20en%20curso/T%20vivir%20arte.html> (consultado 10 de Enero de 2007)



museos, como las rocas rodeadas de espejos que amplificaban su visión y la descolocaban o desubicaban aún más. (Citado en *abstracción*)

no (lugares)

-
> “Esta concepción del espacio se expresa, como hemos visto, en los cambios en la escala, en la multiplicación de las referencias imaginadas e imaginarias y en la espectacular aceleración de los medios de transporte y conduce concretamente a modificaciones físicas considerables: concentraciones urbanas, traslados de poblaciones y multiplicación de lo que llamaríamos los ‘no lugares’, por oposición al concepto sociológico de lugar, asociado por Mauss y toda una tradición etnológica con el de cultura localizada en el tiempo y en el espacio. Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos de los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta.”⁶⁷⁶

nombrar

-
> “He encontrado en aquellas palabras finales de *Textos para nada* (Samuel Beckett) la certeza de que, por paradójico que parezca, de la experiencia de lo no nombrable salimos siempre reforzados y habiendo convertido las palabras, símbolos de nuestra propia fragilidad, en raíces indestructibles.”⁶⁷⁷

nombre

-
> Roman Ondak en la obra *Midiendo el Universo*, 2007, propone un retrato colectivo, un uso del museo como medio y no contenedor a través de los nombres de los visitantes. Cada visitante de la sala es medido y a su altura, adherido en la pared, su nombre, el conjunto

676- AUGÉ, Marc. 1992. *Los no lugares*, espacios del anonimato. Francia. Gedisa editorial. Barcelona. 2008. Traducción de Margarita Mizraji, p. 40.

677- VILA MATAS, Enrique. 2009. *Beckett emocionante*. Madrid. EL PAÍS. Babelia. 1 DE Enero de 2009, p. 23.

678- MARÍ, Bartomeu; CAMERON, Dan; BRES-SON, Robert; RENTON, Andrew; BECKETT, Samuel; PEREC, Georges; WAJCMAN, Gérard. 2006. *0-24 Ignasi Aballí*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Museo de Arte Contemporáneo de Serralves. Porto e Ikon Gallery. Birmingham, p. 245.

679- THOUREAU, Henry David. 1862. *Caminar*. Ediciones Ardora. 2010. traducción Federico Romero, p. 46.

forma una mancha, un enjambre de nombres que dejan huella. La visión es la de un gran arañazo.-Non fecit (No lo hizo): “Los botes de pintura abiertos son la prueba de que aquí ha habido alguien. Son como una firma, un poco como la que puso Van Eyck en medio del retrato del matrimonio Arnolfini, justo bajo el espejo en el que se representó reflejado: *Johannes de Eyck fuit hic* (estuvo aquí). Escribió *fuit hic* y no la fórmula tradicional *fecit* (lo hizo). Sin embargo el cuadro lo hizo, lo tenemos ante los ojos, con el pintor-testigo que se refleja en el espejo embrujado en el fondo de la escena. En *Malgastar*, nada ha sido hecho, los botes de pintura abiertos son las pruebas de un no-acto pictórico. Llenos de una materia improductiva, que no ha engendrado nada, son una firma sin obra, una firma que proclama: *Ignasi Aballí fuit hic* (estuvo aquí), e *Ignasi aballí non fecit* (no lo hizo)”.⁶⁷⁸

nombre (auténtico)

-

> Hasta el presente, nuestros únicos nombres auténticos son los apodos. Conocí a un chico al que sus compañeros de juego apodaban, por su fuerza inusitada, *Destrozón*, y el apodo llegó a suplantar al nombre de pila. Cuentan algunos viajeros que un indio recibía un nombre con cada nueva hazaña. Resulta patético que alguien lleve un nombre sólo por comodidad, que no haya ganado ni su nombre ni su fama.⁶⁷⁹

nominalismo

-

> “Aunque recuerdo lo que escribí en la carta aparecida en *Médium*, me niego a pensar en los clichés filosóficos dados como nuevos por cada generación desde Adán y Eva, en todos los rincones de la tierra. Me niego a pensar en ellos y hablar de ellos porque no creo en el lenguaje. El lenguaje, en lugar de expresar fenómenos subconscientes, en realidad crea el pensamiento por y después de las palabras (me declaro con mucho gusto ‘nominalista’ por lo menos de esta forma simplificada.



Todas estas bagatelas -existencia de Dios, ateísmo, determinismo, libre albedrío, sociedades, muerte, etc.- son las piezas de un juego de ajedrez llamado lenguaje y solo son divertidas si uno no se preocupa `en ganar o perder esta partida de ajedrez´.

Como buen `nominalista`, propongo la palabra *patatautologías* que, después de una frecuente repetición, creará el concepto de aquello que intento explicar por este medio execrable: el sujeto, el verbo, el complemento, etc.”⁶⁸⁰

no (pregunta)

-

> No responde.

no (responde a la inversa)

-

> “¿Cuál es la palabra que significa tal cosa? Hay diccionarios Palabra-idea, no los hay Idea-palabra.”⁶⁸¹

normal

-

> “Me di cuenta, porque tengo una mente bastante curiosa, de que había dos argumentos principales contra la homosexualidad. El primero dice que no es algo normal. Y efectivamente no lo es, pero la normalidad es algo que se define culturalmente. En el año 1864 en Alabama se consideraba completamente normal que los blancos, gente cristiana y de bien, tuvieran esclavos negros, como una propiedad más.”⁶⁸²

normalidad

-

> “El concepto de normalidad psíquica es consustancial a cada individuo y no puede calibrarse bajo un patrón general. El hombre normal, desde un punto de vista psicoanalítico, no existe y su normalidad sería anormalidad.”⁶⁸³

680- DUCHAMP, Marcel. 1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 58.

681- VALÉRY, Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 130.

682- MICHALS, Duane y VIGANÓ, Enrica. 2001. *Duane Michals habla con Enrica Viganó*. La Fábrica y Fundación Telefónica, p. 62.

683- MARTÍNEZ SIERRA, Pedro. 1985. *La actitud en la creación plástica, "trascendencia y juego"*. Madrid. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, p. 48.

684- G. CORTÉS, José Miguel. 1997. *Orden y Caos*. Barcelona. Anagrama. Colección Argumentos, p. 34.

685- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 58.

> “En nombre de la belleza y la normalidad las personas han sido mutiladas y/o marginadas (...) son conocidas diversas prácticas en cada país: las mujeres chinas eran obligadas a vendarse los pies para que no fueran muy largos; en Ubangi (África Central) las mujeres no eran consideradas atractivas a menos que se colocaran un plato dentro de los labios; en África Oriental los hombres se cuelgan diferentes objetos en las orejas hasta que alcanzan los hombros...

Para este tema se puede consultar Fielder, L. *Freaks (Myths and Images of the Secret Life)*, Nueva York, Anchor Books, 1993; Manis, D.P., *Freaks: We Who Are Not as Others*, San Francisco, Pocket Books, 1976.”⁶⁸⁴

no saber (dibujar)

-

> “A Bretón en cambio, y ahí estaba el problema, ‘lo maravilloso’ le importaba muchísimo más que ‘las ganas de expresarse’ que Prinzhorn juzgaba fundamento universal del arte e impulso común a todos los seres humanos, aunque probable y paradójicamente se manifestara con mayor intensidad y mayor urgencia en sujetos sin formación artística: gente que ‘no sabe dibujar’, como había llamado Jules Lévy a los ‘artistas incoherentes’ y curiosamente también Bretón a los médiums que sin embargo se empeñaban en hacerlo. Lo que quiero decir es que por más que Bretón reconociera casi a renglón seguido que lo ‘propio del surrealismo es haber proclamado la igualdad ante el mensaje subliminal y haber sostenido constantemente que ese mensaje constituye un patrimonio común que cualquiera puede reivindicar y (...) debe dejar de ser exclusivo de unos pocos’, que es, en efecto, lo que Prinzhorn ya había sugerido con lo de la *Gestaltung* y antes que él Kandinsky con su oscuro concepto de ‘necesidad interior’.”⁶⁸⁵

nostalgia

N

-
> Sentimiento de tristeza por el recuerdo del pasado o del paso del tiempo. La etimología de este término es *nostos* que significa regreso y *algios* que significa dolor. Es el ansia del regreso.

notas

-
> “Ortega caracterizó con tres notas el arte moderno de su tiempo: deshumanización, autonomía e ironía. Con el paso del tiempo, la deshumanización ha devenido en desmaterialización, la autonomía en autorreferencialidad y la ironía en sarcasmo.” ⁶⁸⁶

notoriedad

-
> Émile Cioran vivía en París, en un pequeño apartamento en un último piso sin ascensor, casi sin libros. Vestía siempre el mismo tipo de ropa y cuando salía de casa era para comer en algún comedor universitario o visitar una biblioteca pública. Salvo la pequeña aportación económica que le concedió el Estado francés, rechazó premios y distinciones, y nunca buscó notoriedad ni fama.

novia

-
> Aline Kominsky, mujer de Robert Crumb escribió: “Alguien me dijo...tienes que conocerle, pareces uno de sus personajes. Pese a que tenía mujer y novia parecíamos predestinados...de hecho puso mi apellido, Kominsky, a una chica antes de conocernos”. ⁶⁸⁷

nudo

-
> No solo es el lugar donde se agrupan el mayor número de obras, sino que también podría ser calificado como la sala de mayúsculas de la muestra, aquella que permite

que todo lo demás se construya y funciones. En este sentido, el nudo sería lo realmente novedoso y lo que da sentido al planteamiento y al desenlace.

nuevo

-

> Cuando Damian Hirst reflexiona sobre la idea de novedad en el arte contemporáneo, la desecha y se desespera al pensar que todo está hecho, y lo expresa como alguien que anda dando vueltas en círculo con la cabeza en el suelo.

nuevo (orden)

-

> “Y a este respecto se debe tener en cuenta hasta qué punto no hay cosa más difícil de tratar, ni más dudosa de conseguir, ni más peligrosa de conducir, que hacerse promotor de la implantación de nuevas instituciones. La causa de tamaña dificultad reside en que el promotor tiene por enemigos a todos aquellos que sacaban provecho del viejo orden y encuentra unos defensores tímidos en todos los que se verían beneficiados por el nuevo. Esta timidez nace en parte del temor de los adversarios, que tienen la ley a su lado, y en parte también de la incredulidad de los hombres, quienes –en realidad- nunca creen en lo nuevo hasta que adquieren una firme experiencia de ello. De ahí nace que, siempre que los enemigos encuentran la ocasión de atacar, lo hacen con ánimo faccioso, mientras los demás solo proceden a la defensa con tibieza, de lo cual resulta un serio peligro para el príncipe y para ellos.”⁶⁸⁸

686- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 93 y 94.

687- SEIS DEDOS. Iker. 2008. *Viaje al planeta de Robert Crumb*. Madrid. EL PAÍS. Vida y Artes. 20 de Enero 2008, p. 42.

688- MAQUIAVELO. Nicolás. 1532. *El príncipe*. Alianza Editorial. 1981. Traducido por Miguel Ángel Granada, p. 67 y 68.



ñado

-

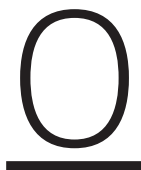
> “Chato, romo.”⁶⁸⁹

> Ñoño insiste en nada.

> “Dengoso, apocado, quejumbroso.”⁶⁹⁰

689- VARIOS AUTORES.
1980. *Diccionario de
sinónimos y antónimos*.
Bibliograf. Barcelona,
p.264.

690- VARIOS AUTORES.
1980. *Diccionario de
sinónimos y antónimos*.
Bibliograf. Barcelona,
p. 264.



obediencia

-

> “La Comisión Trilateral concebía las escuelas como centros de adoctrinamiento en tanto que imponen la obediencia, bloquean todo posible pensamiento independiente e interpretan un papel institucional dentro de un sistema de control y coerción”.⁶⁹¹

objetivo

-

> “Un soldado resulta inútil sin un blanco, pues posee sólo el suelo que pisa y subyuga únicamente lo que puede apuntar con su rifle.”⁶⁹²

objetivo (de la obra)

-

> Paul Valéry manifiesta lo siguiente sobre Leonardo da Vinci: “El objetivo del artista no es tanto la obra como lo que ella hará decir, y que nunca depende simplemente de lo que ella es”.⁶⁹³

objeto

-

> “Como consecuencia de las transformaciones introducidas por el constructivismo, la concepción alegórica de la obra de arte -la ventana de Durero- es definitivamente superada. A partir de 1915, como escribirá más tarde Víctor Shklovsky, ‘las obras de arte ya no son ventanas abiertas sobre otro mundo, son objetos’.”⁶⁹⁴

obra

-

> Material que existe y se percibe por medio de los sentidos como resultado de una actividad productora o del espíritu. El estatus de la obra varía con los tiempos. Actualmente está en conflicto. En la tardomodernidad, la obra es una máquina o un instrumento para la

investigación en vez de un objeto inerte o un momento. Algunos consideran que la pos modernidad no comparte ni mucho menos esa vocación transestética en la que la obra de arte quiere superar su estatuto y llegar al nivel de la especulación filosófica, sino que renace algo de la vocación, precapitalista, de decoración y ornamento. Tal tesis no puede generalizarse, dado que no son pocos los creadores que unen la tensión configuradora con una meditación (plástica) sobre el territorio que proponen, y adquiere lo filosófico un lugar importante, sin ser por ello pauta para la articulación jerárquica. Esta dialéctica de la visión a través de la obra está presente en artistas como Richter, Sigmar Polke o Luís Gordillo. “Más allá de diagnósticos, la obra es un paso más al encuentro de lo desconocido, un sincero esfuerzo hacia lo imposible.”⁶⁹⁵

691- CHOMSKY, Noam. 2007. *La (des)educación*. U.S.A. Traducido por Gonzalo G. Djembé. Biblioteca de bolsillo. Crítica, p. 8.

692- LAWRENCE, T.E. 1929. *Guerrilla*. Madrid. Editorial Acuarela y A. Machado. 2004. Traducción Álvaro García-Ormaechea, p. 22.

693- JIMÉNEZ, José. 1998. *El nuevo espectador*: (del capítulo: Anotaciones sobre el escenario contemporáneo). Madrid. Visor, p. 19.

694- DE MICHELI, Mario. 1981. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid. Alianza Forma, p. 283.

695- LAPORTE, Roger. 1984. *Bram Van Velde o esa pequeña cosa que fascina*. las Palmas de Gran Canaria. Ed. Asphodel. 1984, p. 18.

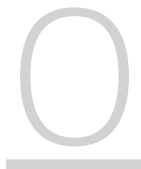
> La obra de arte hoy rechaza la armonía o regularidad. En la actualidad conforma un microcosmos cuya unidad se halla activa en cada una de sus partes sin que pueda ser reducida a un concepto determinado. Se identifica como no reconstruible racionalmente y desafía a demostrar su no previsibilidad.

> También es definido como una ipseidad (por el mismo hecho), como lo que hace que algo sea en sí mismo, la esencia. La obra entonces aparece delimitada con referencia al entorno, como resultado de exigencias con ella misma o como individualidad autónoma.

obra (de arte)

-

> Es imposible definir algo que no muestra ninguna propiedad individual en común que pueda definirla. Según el momento histórico y las corrientes de pensamiento, encontramos diferentes comentarios. Para Emmanuel Kant (1724-1804), es una representación de la imaginación, la cual suscita muchos y diversos pensamientos. Friedrich Schiller (1759-1805) cree que que su producción es propiedad hasta de los animales. Sully



Prudhomme (1839-1907) afirma: es un objeto de belleza permanente o pasajero que deja aparte toda consideración práctica. También se considera la manifestación externa de lo interno. Hans-George Gadamer (1900-2002) reclama para su entendimiento la experiencia de la filosofía, del arte y de la historia, rechazando su sentido conceptual. Y volviendo a Ludwig Wittgenstein (1889-1951), que es quien incita a la imposibilidad, es juego y familia de semejanzas. Según el filósofo austriaco, sería erróneo afirmar que todos los juegos tienen algo en común porque, de lo contrario, no se llamarían juego; de lo que se trata es de considerar, de ver y de encontrar.

> Una obra de arte mantiene en sí misma la evidencia y soporte necesarios para que la mirada lo reconozca como arte.

> Toda verdadera obra de arte revela la unidad latente en los tres “éxtasis” temporales; echa lazos con el pasado, contra la tradición en la que se inscribe, pero está preñada de futuro. En general, un buen modo de calibrar la valentía estética de una obra, sobre todo en el episodio moderno, tan poblado de programas y manifestaciones, consiste en advertir la capacidad que la obra tiene de subvertir y pervertir, por su sola presencia, los propios postulados conscientes que su autor haya querido desarrollar a través de ella.⁶⁹⁶

> Según Leopoldo María Panero: “La mejor obra de arte de Rimbaud fue su biografía, como Byron, como los malditos”.

> “Una obra de arte es el producto de la actividad consciente de un ser humano que o bien reproduce la realidad o produce una serie de formas expresando al mismo tiempo las experiencias de su autor, etc.”⁶⁹⁷

obra (de arte total)

-

> Es la que determina la unificación de distintos tipos de arte con vistas a la creación de una obra de arte común. Un ejemplo de ello lo encontramos en la Bauhaus (Walter Gropius, 1919, Weimar), donde el dibujo aparece como elemento proyectual con el que producir modelos o maquetas del proyecto definitivo. Es un lugar de estudio del comportamiento final de la obra.

696- CRIADO. Nacho. 1998. *El nuevo espectador. (de la conferencia: palabras vacías)*. Madrid. Visor, p. 7.

697- TATARKIEWI-TCZ. Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid, p. 22.

698- VALÉRY. Paul. 1920. *El cementerio marino*. Versión y traducción Jorge Guillén. Alianza Editorial. 1967, p. 8.

700- VARIOS autores, (del capítulo: Gérard Wajcman, *Memoria, visión, espera.*) 2006. *0-24 Ignasi Aballí*. Barcelona. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; Museo de Arte Contemporáneo de Serralves; Porto e Ikon Gallery Birmingham, p. 24

701- KUSPIT. Donald. 2006. *El fin del arte*. Murcia. Akal / Arte Contemporáneo. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, p. 74.

obra (inversa)

-

> “Courbet pintándose en el acto de pintar en *L’Atelier du peintre* a la de Vermeer representándose de espaldas en su *Allégorie de la peinture*, a los autorretratos de Rembrandt, o al de Velázquez en las *Meninas*, en las que se representan con los pinceles en la mano.”⁷⁰⁰

obra (time based media)

-

> Implica el tiempo de duración como cuarta dimensión. Caso que se da en muchos vídeos o net art y también en instalaciones y obras con uso de medios informatizados.

obsesión (anal)

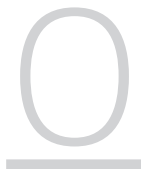
-

> “La obsesión de Apple y Koons por las aspiradoras sugiere que entre nosotros hay un nuevo grupo de artistas con obsesión anal confirmado por el hecho de que Odd Nerdrum y Kiki Smith han representado a limpiadoras defecando, y Gilbert y George han expuesto galletas gigantes de heces.”⁷⁰¹

ocio (espectador)

-

> “La izquierda acepta alegremente todas las mistificaciones del consumo espectacular. Es incapaz de ver que el consumo no es mas que el corolario de



la producción moderna—haciendo las veces tanto de estabilizador económico como de justificación ideológica—y que ambos sectores encarnan la misma alienación. Es incapaz de ver que toda la pseudovariedad (sic) de ocios enmascara una sola experiencia: la reducción de todo el mundo al rol de espectador pasivo y aislado, obligado a renunciar a sus propios deseos individuales y aceptar un sucedáneo puramente ficticio y producido en masa. (...) la revolución, por el contrario, exige un cambio total, y hoy eso sólo puede significar superar el actual sistema de trabajo y ocio en bloque.”⁷⁰²

ocultar

-

> “Ocultar es el verbo de aplicación más amplia entre sus sinónimos, los cuales no se diferencian unos de otros más que en su empleo preferente con determinados complementos: *encubrir*, *tapar*, delitos, faltas ajenas; *solapar*, *disimular*, pensamientos o sentimientos propios; *esconder*, objetos (es el de uso más general en la lengua hablada); *velar* y *celar* son literarios, se refieren a la inmaterial y tienen matiz atenuativo. Se *oculta* lo que no queremos que se vea; se *esconde* lo que no queremos que se encuentre.”⁷⁰³

oda

-

> Vacilación.

odio

-

> “Se podría incluso sugerir, como hizo Nietzsche en el *Crepúsculo de los ídolos*, que `en lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección´y `se adora en ello...El hombre en el fondo se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo aquello que le devuelve su imagen...Lo feo se entiende como señal o síntoma de degeneración...Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de sensibilidad, de fatiga, toda especie de falta de libertad,

en forma de convulsión o parálisis, sobre todo el olor, el color, la forma de disolución, de la descomposición... todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor 'feo' ... ¿A quién odia aquí el hombre? No hay duda: odia la *decadencia de su tipo*'.⁷⁰⁴

oficio

-

> El oficio se refiere a la buena realización, a lo bien concebido, bien engrasado, y que confiere una evidencia que hace olvidar el esfuerzo necesario para su construcción.

ojo

-

> Mientras la mano trabaja el ojo juzga.

702- CLARKE. Tim, GRAY. Christopher, RADCLIFFE. Charles y NICHOLSON-SMITH. Donald. 1967. *Internacional Situacionista, sección inglesa*. Inglaterra. Pepitas de calabaza. 2007. Traducción Federico Corriente, p. 16.

> En la moda, la publicidad se dirige principalmente al ojo; es promesa de belleza, seducción de apariencia, ambiente idealizado, más que información.⁷⁰⁵

> Quiero realizar un dibujo que requiera la construcción de un nuevo ojo que lo mire.

703- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 267.

ojos

-

> Tenemos dos ojos y múltiples perspectivas.

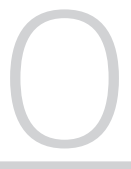
ojos (rojos)

-

704- ECO. Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Barcelona. Lumen. Traducción María Pons Irazazábal, p. 15.

> El efecto de ojos rojos que se produce en las fotografías tomadas con flash, se da porque la mirada del individuo mantiene un ángulo perpendicular a la entrada de la luz y la toma de la imagen, con lo cual la fotografía muestra el interior del ojo que es la luz reflejada por la retina, muy vascularizada).

705- LIPOVETSKY. Gilles. 1987. *El imperio de lo efímero*. París. Traducido por Felipe Hernández y Carmen López. París. 1987. Anagrama, p. 213.



ojos (urbanos)

-

> En las fachadas y calles de Providência han aparecido pancartas gigantes con fotografías de ojos con las más variadas expresiones. Nadie sabe de dónde han salido (...) JR contactó con los líderes de la comunidad (...) `Cuando el proyecto comenzó a tomar forma, hablamos con los traficantes para explicarles que necesitábamos filmar, ya que lo documentamos todo. La regla es no tomar imágenes suyas o de los puntos de venta de droga. Somos muy prudentes. Nos cruzamos a menudo y suelen esperar a que hayamos terminado para sacar las armas`, cuenta. `Ya nos hemos encontrado en medio de tiroteos entre la policía y ellos (...) lo de JR es una forma de guardar mi anonimato, porque en muchos lugares lo que hago no está permitido. Y también una manera de que la atención se centre en mi trabajo y no en mí`, dice el francés, que se esconde tras unas gafas de sol y un sombrerito (...) un trabajo como éste sólo se puede hacer con la confianza de la comunidad. En la favela, todo el mundo nos ayuda. Los niños llevan los carteles de una casa a otra. Y, a pesar de la escasez, la gente está siempre dispuesta a darnos agua para pegarlos (...) poseo la mayor galería de arte del mundo. Expongo gratuitamente en las calles, atrayendo la atención de las personas que no visitan los museos. Mi trabajo mezcla arte y acción; habla sobre compromiso, belleza, libertad, identidad y límites. Soy un *artista*.´⁷⁰⁶

olvidados

-

> Aquellos que no cultivaron su nombre, su gloria (y sí la de la obra).

olvido

-

> “Quien pretenda recordar ha de entregarse al olvido, a ese peligro que es el olvido absoluto y a ese hermoso azar en el que se transforma entonces el recuerdo. Maurice Blanchot.”⁷⁰⁷

omisión

-

> No hay nada más bello que lo que no nos han contado. El título de la exposición de Juliao Sarmiento *With holding* (2006), hace referencia a la ocultación, al hecho de no revelar toda la verdad, a la utilización de lo omitido.

> En los dibujos vemos partes del cuerpo que recuerdan estudios de anatomía sobre un fondo matérico, seres fijados en un tiempo detenido. Como fragmento de un proceso narrativo sugerido por un título extenso. Son dibujos de manos que no solo tocan, sino que penetran en los cuerpos a los que se enfrentan, que reconocen su exterior y su interior. Los grandes dibujos sobre lienzo en los que aparecen siluetas incompletas de mujer, delineadas por proyección, en espacios arquitectónicos mínimos, y las esculturas relacionadas con algún elemento de mobiliario forman un grupo coherente, un trabajo del que presenta obras que van de 1999 a 2006.⁷⁰⁸

onomatopeya (como bella arte)

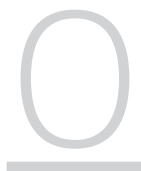
-

> “La teoría llamada del bow-bow atribuye a las primeras palabras una intención mimética, como la de designar al perro por su ladrido. La teoría del origen emotivo del lenguaje, llamada del pooh-pooh, propuso que el el lenguaje humano derivó de exclamaciones que correspondían a sensaciones y sentimientos. Maz Müller, profesor de la Universidad de Oxford, propuso en el siglo XIX la teoría del ding-dong, según la cual cada impresión recibida del exterior provocaría en el hombre primitivo una respuesta oral armónica con el estímulo. La teoría del yo-he-ho sostuvo que las contracciones vocales en el curso de los trabajos colectivos estuvieron en el origen del lenguaje verbal. Todas estas teorías tuvieron en común el postular la naturaleza motivada y no arbitraria del lenguaje humano. También algunos poetas se empeñaron en demostrar, mucho más tarde, que los sonidos y los ritmos de la locución humana no

706- GALILEA, Carlos. 2008. *Los ojos misteriosos de la ciudad*. Madrid. EL PAÍS. http://www.elpais.com/articulo/Revista/Verano/ojos/misteriosos/ciudad/elpepucul/20080813elprdv_1/Tes (consulta: 13 de Agosto de 2008)

707- SEMPRUN, Jorge. 1995. *La escritura o la vida*. Tusquets. 2011. traducido por Thomas Kauf, p.0.

708- RODRÍGUEZ, Gabriel. 2006. *Juliao Sarmiento*. Madrid. ABCD. número 774, p. 38.



eran caprichosos y Arthur Rimbaud nos propuso que la A era negra, la E blanca, la I roja, la U verde y la O azul. Esto ocurría mucho antes de que Chomsky propusiera que los seres humanos venimos al mundo equipados neurológicamente con una competencia lingüística que responde a unas características universales de nuestra especie.”

opinión

-

> Explicación estética (o interesada) que se emite, no por causas, sino por razones. Opinar difiere de comprender o conocer.

óptica

-

> La óptica no hace marcas, solo la mano del artista puede hacerlas, y esto requiere gran habilidad. Y la óptica tampoco facilita el dibujo, ni mucho menos. Pero para un artista hace seiscientos años las proyecciones ópticas habrían demostrado una nueva manera viva de contemplar y representar el mundo material.⁷⁰⁹

> La óptica habría dado a los artistas una herramienta nueva con la cual hacer imágenes que eran más inmediatas y más poderosas. Sugerir que los artistas usaron aparatos ópticos, no es disminuir sus logros, los hace más asombrosos.

orden

-

> En *El arte de la guerra* el autor declara un gran interés por el orden. Y lo establece como base de una buena administración de los recursos para llevar a buen puerto la acción.

> La línea que une a Levi Strauss, Freud y Houllebecq es búsqueda y necesidad de orden como posibilidad para la vida humana.

> “De este modo la pintura propulsada en un nuevo espacio y liberada de antiguas servidumbres con respecto a los sujetos (narración) y objetos (realismo de la ilustración) esta nueva pintura se veía obligada a erigir sus propias leyes, a formular un orden que no se aplicará más que a ella sola”.⁷¹⁰

ordenación

-
> “Eric Beltrán presenta una serie de pizarras con mapas que trazan relaciones entre conceptos. Todos ellos están supuestamente asociados a esa idea de valor. El resultado, intencionado sin duda, son cruces de palabras difíciles de descifrar y que delatan, una vez más, la imposibilidad de encontrar algún tipo de ordenación lógica. Más allá de su indigeribilidad, la intención de estos mapas es asentar su trabajo como un intento por dar respuesta al caos contemporáneo, por intentar buscar explicaciones que caminen por meandros que revelen algún tipo de visión del mundo no hecha a partir de lugares comunes.”⁷¹¹

original

-
> Usado como término que se refiere a aquella obra que contiene la aprobación del artista para, a partir de ella, reproducirla.

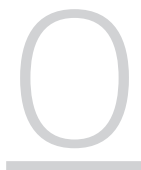
709- HOCKNEY, David. 2001. *El conocimiento secreto*. Madrid. Destino, p. 14.

710- GIL, Julián. 1986. Tesis: Constructivismo en Madrid. Dirección Echaz Buisan, Francisco. Universidad Complutense. Facultad de Bellas Artes. Madrid, p. 24.

711- G. TORRES, David. 2009. *Erick Beltrán, serie calculum*. Galería Joan Prats. EL MUNDO. El Cultural. 16 de Enero de 2009, p. 32.

ornamento

-
> “Para Adolf Loos, en su famoso texto de 1908 *Ornamento y Delito*, el ornamento es sinónimo de salvajismo: *“evolución de la cultura es lo mismo que decir eliminación del ornamento(...) La ornamentación no era suministrar algo bueno en sí mismo para aquello a lo que complementaba, sino que cubriría lo inaceptable. El ornamento proveía un placer superficial. La arquitectura se interesaba principalmente en la necesidad, y su belleza*



verdadera y esencial dependía de una satisfacción directa y económica de las necesidades físicas urgentes del hombre.’”⁷¹²

ósculo

-

> Orificio principal.

oscuro

-

> Próximo al negro, se asocia también a los colores fríos y tiene connotaciones negativas en Occidente.

> El material más oscuro que existe (en 2008) es una estructura, una alfombra, formada por nanotubos de carbono, pinchados sobre un sustrato, que refleja el 0,045% de la luz que recibe y es 200 veces más negro que el carbón. Es posible porque absorbe toda la luz que le llega y no se refleja nada. Cuando algo se ve negro es porque no devuelve los colores del espectro.⁷¹³

oscura

-

> “Una cosa bella es siempre oscura”⁷¹⁴

organizador

-

> Las imágenes de Rauschenberg proceden de la apropiación, le son ajenas. Los dibujos que manipula son copias de otros o calcos de ellos mismos. Interviene como “organizador”. En su afán por reclamar tonos y formas asociados a otros, crea así una colaboración en la que provoca, o lo intenta, en sus palabras intervenir el vacío que separa el arte de la vida.⁷¹⁵

ostension

-

> Palabra inglesa sin traducción al español (implícito es

lo más parecido y según la RAE: incluido en otra cosa sin que esto lo exprese). Se refiere a una definición de algo cuando el interlocutor maneja suficiente información para su entendimiento y, por tanto, no son necesarios demasiados datos. Caso habitual en el dibujo contemporáneo en el que uno debe manejar niveles de contextualización referidos al lenguaje artístico en toda su complejidad, al momento histórico, al contexto en que se produce y a los referentes cruzados entre el propio artista y su obra. Cuando un objeto o acto es mostrado para ser ejemplar de una clase de objetos o actos.

712- MORAZA, Juan Luís. 2007. *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac, p. 19.

713- Supone la verificación experimental de un trabajo teórico publicado en 1997 por Francisco José García Vidal, José María Pitarke y John Pendry.

714- VALÉRY, Paul. 1894-1945. Cuadernos. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Gálaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 344.

715- OLIVARES, Rosa. 2007. *Rauschenberg*. Madrid. Revista EXIT nº 27. Abril 2007.

716- MESSARIS, P. 1994. *Visual literacy: Image, mind & reality*. U.S.A. Boulder CO: Westview Press.

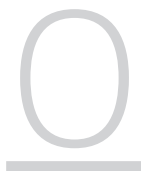
> Los dibujos contemporáneos no existen en el vacío, pero son contextualizados normalmente de un modo doble. En un primer nivel, son contextualizados a través de nuestro reconocimiento de los actos físicos necesarios para su realización. En este nivel de proceso natural, Messaris arguye correctamente que la visión literal no depende del lenguaje adquirido. Sin embargo, los dibujos contemporáneos son también contextualizados como ejemplos de los límites del lenguaje. Igual que podemos entender la relación codificada entre un mapa y el terreno geográfico al que se refiere, entonces podemos leer un dibujo a través de su relación de código con respecto al terreno histórico del arte y el terreno teórico en el que se encuentra.

> El artista Simon Evans incluso crea esta relación de sujeto-materia en su dibujo titulado *Mapa del mundo*. En otro lugar Jean Leymarie sobreentiende el código natural del dibujo (entendiendo el dibujo como una cosa misteriosa y primordial, como lenguaje en sí mismo). Los dibujos en las recientes prácticas también pueden ser vistos como sostenedores de un lenguaje visual con sus propias reglas, códigos y tipos de comunicación.⁷¹⁶

otaku

-

> Del japonés, friki en español.



> La palabra otaku proviene del japonés *o*, una partícula honorífica) + (*taku*, casa). Se empleó en los años ochenta como un pronombre de segunda persona entre los fotógrafos aficionados, aunque a medida que el término se fue extendiendo pasó a ser empleado por otros para referirse a los fotógrafos aficionados. Como los fotógrafos eran vistos como socialmente torpes, reclusivos y obsesionados con su afición, *otaku* fue adoptando esas connotaciones negativas y pasó a referirse a cualquier aficionado reclusivo y obsesivo. En Japón y en ocasiones en Occidente, el estereotipo otaku suele ser similar al friki, nerd o geek. Un estereotipo común otaku es el del hombre joven que vive en casa sin trabajo y tiene pocos contactos sociales fuera de su círculo de amigos otaku. Actualmente, para distinguir este significado moderno del anterior, toda la palabra se escribe en hiragana o katakana.

Dos veces al año, se celebra el mercado de dōjinshi Comic Market (abreviado a Comiket). Allí, los dibujantes de manga aficionados venden sus trabajos a lo largo de tres días. Muchos de los dibujantes profesionales tuvieron sus comienzos en el Comiket, y algunos siguen vendiendo los trabajos que hacen por libre.

En las convenciones de anime y manga, es habitual ver a gente disfrazada de sus personajes favoritos, lo que se conoce como cosplay (del inglés *costume play*).⁷¹⁷

> Para algunos de los *otakus* japoneses, (en español friki o personas singulares por sus tendencias o extravagantes en su pensamiento), una chica que aparezca en un cómic puede y suele acabar convirtiéndose en su novia. El carácter despectivo que se le da en España a esta singular tipología de nuestros tiempos no concuerda con una realidad que se impone por numerosa y a la que no podemos llamar *frikyrealidad* porque ya no es extraña. Lo singular, lo único, es una medida de escape que en los otakus se simboliza en, por ejemplo, ocupar el barrio de

Akihabara como barrio estrella de estos personajes. Allí es donde se reúnen y allí es donde ocupan el tiempo en intercambiar sus intereses, como método de protección ante la realidad. Sekai-Kei es uno de los dibujantes de cómics pioneros en relatar cómo el amor de dos jóvenes concentra el destino de la humanidad. Pues ella es un “arma definitiva”, el “arma final” construida en secreto y con la que ante un enfado suyo, toda una población perece. Esta representación de lo singular y lo único como referente de lo colectivo y universal se estudia por los sociólogos como resultado de una parálisis en la juventud. Esta vendría provocada por el exceso de información a la que tenemos acceso y no tenemos tiempo de procesar (como advertía en su día Baudrillard). Como respuesta deciden limitar el ángulo de penetración de su mirada, de su intelecto. Reducen el campo de acción e incluso eligen uno fuera de lo normal como refugio. Un lugar, como los dibujos del cómic, donde refugiarse y entonces poder tener una novia, pues las de carne y hueso les resultan inaccesibles por su aislamiento. El *dibujo viñetado*, el cómic, entonces se convierte en un claro reflejo de la situación a la que nos enfrentamos en el mundo real y, por tanto, en el mundo del arte. El exceso de información y el efecto de pantalla que produce la red para protegernos ante una realidad que no nos gusta, una realidad a modo de caracoles sin conchas, sensibles, débiles, y por eso ocultos. Ese exceso, que se traduce igualmente en la práctica artística (reflejo claro), provoca el resurgimiento del dibujo como autolimitación de unos formalismos más reducidos para impulsar la idea más lejos con elementos físicos tremendamente reducidos y que nos (ahora escribo como artista) permiten el aislamiento y, a la vez, construir una caracola, una cáscara que nos permita vivir con dignidad.

oxímoron

-

> Producto de opuestos.

P

páginas (amarillas)

-

> No es tan importante conocer el método concreto para hacer algo si sabes usarlas.

paisaje (en círculo)

-

> “La verdad es que puede percibirse una especie de armonía entre las posibilidades del paisaje en un círculo de diez millas a la redonda –los límites de una caminata vespertina- y la totalidad de la vida humana. Nunca acabas de conocerlos por completo.”⁷¹⁸

palabra

-

> “¿Qué se puede hacer con una palabra encadenada a su significado propio? ¿No supone esto una servidumbre? Pero una palabra no es una cosa. Su significado no es una traducción en sí misma. De hecho, nadie ha bautizado nunca una cosa, denominándola con un nombre inventado. El enfoque más adecuado y, desde un punto de vista científico, más correcto consiste en considerar una palabra como una imagen, es decir, como una representación verbal. De este modo, evitamos el problema de la forma y el contenido, en que la fonética es la forma y el contenido todo lo demás.”⁷¹⁹

> Muchas veces se considera la palabra como algo externo al dibujo. Aparece en forma de anotación (como en el caso de Le Corbusier), como firma, como recurso expresivo (Julian Schnabel), como representación de su propia identidad (Ed Ruscha, 1937, Nebraska) y como muestra de una ideal (el conceptual). Muchos artistas niegan incluso la necesidad de expresarse. Pero de muchos otros tenemos escritos en forma de crítica o pensamiento. Kazimir Malevich, Paul Valéry, Ramón Gaya, Kandinsky...

> Malevich: “El error del hombre ha sido creer que dando

nombre a las cosas se convertiría en el dueño de la naturaleza” Esta afirmación recuerda que el significante pictórico no debe remitir a ningún mundo preciso, no debe sustituir a nada.

> Henry Bergson en *La Risa* comenta: “La palabra que no anota sino la función más común de la cosa y su aspecto corriente se insinúa entre ella y nosotros, y disfrazaría su forma a nuestros ojos si ya no se disimulase esta forma tras las necesidades que ha creado la palabra misma”

> Es cierto que la palabra actúa de freno, puesto que es infinitamente más lenta que la imagen y retrasa la sucesión de imágenes dando a nuestro pensamiento la posibilidad de analizarlas y de realizarlas.⁷²⁰

> “El lugar propio, *natural*, de la palabra poética sea el silencio”.

> En defensa de la palabra valga recordar lo que escribió Peter Handke. “¿no son las palabras existentes la prueba de que aquello que designan, aunque no se manifieste en un momento dado, es real?”. Todo lo que una palabra muestra o describe existe como hecho, aunque sea erróneo. Lo que quiere decir que los acontecimientos siempre van acompañados de la palabra que los cita. Mientras que la palabra revela al que la elige.

> Lleva lo visible a lo legible.

718- THOREAU, Henry David. 1862. Caminar. Árdora ediciones. 2010. traducido por Federico Romero, p.15.

719- MANDELSTAM, Osip. 2005. *Sobre la naturaleza de la palabra, la aurora del acmeísmo*. Notas. Madrid. Árdora Éxpres. 2005, p. 71.

720- DE CHIRICO, Giorgio. 1917. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Roma. Colección de arquitectura. Murcia. 1990, p. 131.

721- MURRAY, Soraya. 2007. *Lorna Simpson*. Nueva York. EXIT Express. Número 27.

palabra, (en fotografía)

-

> En el caso de las fotografías de Lorna Simpson (1960), las palabras nunca funcionan como explicación de lo visual sino que lo complican.⁷²¹

palabras (las)

-

> “No te fíes



Son todas unas zorras.”⁷²²

palabras (conocimiento)

-

> Cuando el juez encausa al principal personaje de *El extranjero* de Albert Camus (1942), utiliza como argumento el siguiente párrafo, en la página 116: “Este hombre, señores, este hombre es inteligente. Ustedes le han oído, ¿no es cierto? Sabe contestar, conoce el valor de las palabras.” Camus, en voz de este personaje equipara la inteligencia y por tanto la responsabilidad o conciencia de un acto a el conocimiento de las palabras. Conocer las palabras, asumir las condiciones de estas, comporta por un lado inteligencia ante su comprensión y por el otro, responsabilidad ante un acto. Conocer las palabras del dibujo nos protege del dibujo, nos forma ante el juicio y nos responsabiliza como artistas. Como artista o como espectador, la palabra ya no es algo que podamos relegar a lo ajeno, es responsabilidad y es justicia, como así lo sabía Camus en esa época de desesperanza que él relata. Muestra el desastre de la vida de un hombre que, aun conociendo sus actos y responsabilidades, se abandona a lo mas impulsivo y absurdo para defenestrar su vida y conducirla a la muerte por ajusticiamiento, con una responsabilidad doble por, precisamente, conocer el significado de las palabras.

> Gracias a las palabras percibimos las diferencias y los contrastes, nos acercamos a un mundo lleno de matices. Usamos la palabra como el arma más poderosa pues tiene el poder, como dijo el filósofo Raimundo Lulio, de denunciar, revelar, desnudar, informar, conmover y convencer.

palabras nuevas

-

Al comenzar la investigación que dio como resultado este vocabulario, me encontré con que los acontecimientos ayudaban a mi trabajo. Estaban hechos a medida de

mis intenciones. Resolvían la cuestión principal. Me encontraba con que la mayoría de los textos de las revistas de pensamiento y crítica de arte contemporáneo mostraban en la revista Harper's y luego se publicó como libro en el año 75. Tanto el artículo como el libro tratan de formular la idea de que todo está manipulado o de cómo algunos artistas, como Barnett Newman, que había dedicado los últimos veintidós años de su vida a estudiar los problemas (si los hay) que plantean grandes áreas de color divididas por franjas.⁷²⁵

pancalia

-

> En la onda del Aeropagita, Escoto Erígena (siglo IX) elaborará una concepción del cosmos como revelación de Dios y de su belleza inefable a través de las bellezas ideales y corporales, y se extenderá sobre la venustez de toda la creación, de las cosas semejantes y de las semejantes, de la armonía de los géneros y de las formas, de los órdenes diferentes de causas sustanciales y accidentales encerrados en una maravillosa unidad. Y no hay autor medieval que no insista en este tema de la *pancalia* o belleza de todo el universo. En la identificación tradicional de Bello y Bueno, decir que todo el universo era bello significaba decir al mismo tiempo que era bueno, y viceversa. ¿Cómo conciliar esta convicción “pancalística” con el hecho evidente de que en el mundo existen el mal y la deformidad? La solución la antició san Agustín, que de la justificación del mal en un mundo querido por Dios hizo uno de sus temas fundamentales.⁷²⁶

722- GONZÁLEZ, Eliseo. 2003. *Galería de Suicidas*. Madrid. Huerga y Fierro editores, p. 114.

723- Ver –tropicalia en el vocabulario

724- GASCA, Luis y GUBERN, Román. 2008. *Diccionario de onomatopeyas del cómic*. Cátedra, p. 7.

725- WOLFE, Tom. 1975. *La palabra pintada, el arte moderno alcanza su punto de fuga*. Editorial Anagrama.

726- ECO, Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Barcelona. Lumen. Traducción María Pons Irazazábal, p. 44.

panfleto

-

> “Schraenen tiene muy claro por qué se limita, básicamente, a este periodo, en el que los artistas no cobraban nada por este tipo de trabajos porque surgían de un compromiso social asumido de forma individual. (...) ‘Luego’, añade, ‘se puso de moda estar comprometido y a partir de 1980 todo el arte político se comercializa



y son los marchantes y los galeristas quienes piden a sus artistas que contribuyan a determinadas causas filantrópicas, desde la lucha contra el sida a cualquier otra'. (...) 'Se habla mucho de la industria de la cultura y muy poco del arte como medio artístico', sentencia. , la exposición incluye dos sorprendentes textos firmados por artistas como André Breton o Diego Rivera: *Pour un art révolutionnaire indépendant*, de 1938, en el que junto a los dos mencionados figura el propio Leon Trotsky, y *La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix*, de 1933, en el que a Breton se le unen Paul Eluard, René Crevel, Tanguy y hasta 10 artistas del periodo de entreguerras. (...) '¡Basta de corturas!', de Clemente Padín, o dos revistas-caja de Edgardo Antonio Vigo: *Biopsia 2*, en la que denuncia la corrupción mediante el lema 'Arroje aquí todo lo que corrompe', escrito sobre una bolsa de basura. Más inquietante aún es la obra *Biopsia 4*, que contiene un homenaje plástico a los desaparecidos durante la dictadura militar argentina. Además de piezas de artistas consagrados como Adrian Piper, Joseph Beuys, Vito Acconci, Rabascall, Pedro G. Romero, Alfredo Jaar, Diego Rivera, René Crevel, Félix González Torres, Antoni Miralda, Antoni Muntadas o Francesc Torres, entre otros, se pueden encontrar también incunables como un ejemplar de la revista *Konkret* de 1961, cuando todavía su redactora jefa se llamaba Ulrike Meinhof, que solo dejó su puesto para formar, en 1969 la Fracción del Ejército Rojo junto a su pareja Andreas Baader (...) de los años de plomo que desencadena la banda Baader-Meinhoff y la represión que se cierne contra la izquierda alternativa alemana es la reinterpretación de KP Brehmer de la bandera alemana propuesta en el cartel *Korrektur der Nationalfarben* (1973) (...) más sutiles y con altas dosis de ironía son las extraordinarias revistas de la Internacional Situacionista (1957-1969) que recogían la producción teórica de los miembros de este movimiento, cuya influencia en las artes y el pensamiento todavía se hace notar. En la misma línea se encuentra *Ten Days that Shook the University*, publicada en Estrasburgo poco antes de mayo de 1968 (...)

algunas piezas más recientes como las de Alfredo Jaar, de 1992, en las que el artista manipula la iconografía de los mapas o modifica sutilmente documentos oficiales, por ejemplo pasaportes, encajan perfectamente en el sentido de la muestra; al igual que los dólares agujereados por balazos de *Bang, bang, bang: 3 billetes*, los cruceiros brasileños manipulados por Cildo Meireles.”⁷²⁷

panóptico

-

> Vigilancia y control.

pantalla

-

> Leonardo proponía su famosa ventana con la intención de distanciarse sobre el objeto, y así centrar en la percepción más óptica y menos racional lo que al otro lado acontece. Jean Baudrillard mantiene que esa ventana (pantalla según él, ya que se refiere a la televisión), como superficie virtual, nos protege bastante bien, dígame lo que se diga, de los contenidos reales de la imagen (...) Pues plantea el mundo como irreconciliable donde uno es la simulación, el virtual, el clonado, que es la evolución del sistema. El otro, paralelo, es lo simbólico, la muerte, el amor, la singularidad y este es el que permite reflexionar. De una parte está lo fatal y de la otra lo banal, y la lucha entre ambos puede resultar dramática, pero al sistema nunca le falta la esperanza.

En lógica no interpreta la visión de Baudrillard como una reflexión con la ventana como punto de partida. Leonardo, en su Tratado de Pintura, propone consideraciones ópticas que a nuestros ojos y bajo una lectura algo más cínica encontramos como pensamiento filosófico en pos de la verdad, bajo un prisma moralista como es habitual en los pensadores franceses. Esa pantalla de hoy es la ventana de ayer.

727- MARTÍ FONT, J.M. 2009. *El panfleto como obra de arte*. Barcelona. EL PAÍS. http://elpais.com/diario/2009/07/09/cultura/1247090401_850215.html(consulta 9 de Julio de 2009)

P

papel

-
> En el siglo I d. C. los chinos inventan el papel, que no llega a Europa hasta mucho más tarde, sustituyendo al pergamino, mucho más costoso y difícil de preparar. El papel se obtenía de pasta de celulosa vegetal (o de basura) que se depositaba en capas sobre un telar. Posteriormente se prensaba y se encolaba para dar resistencia. Los hilos sobre los que se sujetaba la pasta (hilos metálicos) tenían una densidad inferior y esto creaba una transparencia, que posteriormente se usó para emitir el juicio sobre su procedencia y antigüedad. La cantidad de estos hilos aumenta a medida que pasan los años. Se crea esta técnica con la idea de incluir filigranas con forma de luna, leones o yelmos que identificaban las fábricas (Les filigranes, Lipsia, 1923) entre los siglos XIII y XVII se identificaron hasta 16.000. Cennini habla de preparaciones, en el siglo XII, con minerales o con polvo de huesos y alisadas con ágata, o teñidas con pigmentos.

> El papel llegó a la India procedente de Persia en el siglo XIV d. C., lo que provoca un cambio total en el arte indio, que se adapta al principio al estilo persa (râni qualam), basado en esbozos sobre fondo claro. En Occidente, es en torno al año 1000 d. C. cuando se conoce el papel, pero su uso es mayoritario entre los códices y dibujos preparatorios, pero nunca como soporte autónomo. Los escasos hallazgos de papel de la época se encuentran en iglesias y capillas y los verdaderos dibujos se circunscriben casi exclusivamente a las ilustraciones de muchos códices de los monasterios benedictinos. La razón se encuentra en que la hoja era considerada puramente instrumental y no merecía ser conservada a lo que además, el notable costo del pergamino (soporte habitual del dibujo) debió de limitar la práctica hasta el siglo XIV, en que el papel empieza a ser más habitual y como consecuencia más económico.

>Tipos de papel: papel autográfico, papel avitelado, papel

continuo, papel cuché, papel de china, papel de china encolado, papel de marca, papel de tina, papel estucado, papel hecho a mano, papel japonés, papel reporte, papel seda, papel verjurado.

> Hoy, ante el avance de las nuevas tecnologías, el papel cumple un nuevo rol. Los folios son capaces de interactuar con bolígrafos inteligentes (portadores de una mini cámara), máquinas que leen sobre el papel, tintas reciclables (Toshiba acaba de presentar una tinta llamada e-blue y que se vuelve invisible a ciertas temperaturas). Las nuevas tecnologías lejos de contribuir a la muerte del papel- tantas veces anunciada- están ayudando a descubrir nuevos usos. Según ASPAPEL, la organización empresarial española que agrupa a las principales empresas del sector de celulosa y el papel, en el año 2003, el consumo de papel para fines gráficos y prensa, creció en España el 8,7 %, cuando el incremento medio del consumo de papel en España, teniendo en cuenta todos sus posibles usos, fue del 3,8 %. España consume un millón de toneladas de papel gráfico más que hace diez años.

papel (amarillento)

-

> “Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) (...) su instalación en el pabellón Mies van der Rohe de Barcelona se articula en torno al olor. Concretamente, sobre dos perfumes: el de archivo, húmedo, terroso, cerrado, y el de imprenta, de papel y tinta. O en torno a dos texturas de papel: el viejo papel amarillento y el papel cuché de los libros de mesa de café (...) la peculiar historia de este espacio, que debía de ser tan efímero como la exposición y que de hecho cumplió su condición de efímero al ser desmantelado en 1930, sólo para resucitar en 1986 cuando fue reconstruido, le otorga una peculiar condición de fantasma arquitectónico. Durante 56 años la obra de Mies van der Rohe sólo existió en forma de papel en los archivos del Museo de Arte Moderno de Nueva York



(MOMA) y como icono emblemático a través de una única fotografía en blanco y negro (...) por una parte, tres sobrios archivadores negros recogen las fichas sobre todo lo que se escribió y publicó mientras el pabellón no existía (...) ha instalado a ambos lados de la gran sala unos artilugios (...) que expanden los olores a archivo, a papel viejo, a espacio cerrado y a imprenta y papel cuché. Para conseguir estos perfumes, Muntadas y el perfumista Ernest Ventós trabajaron conjuntamente realizando hasta cinco catas para dar con la sensación idónea. Con esta intervención olfativa, Muntadas quiere que los visitantes activen en su imaginación el recuerdo de que `durante más de 50 años sólo se conservó en papel, con la idea de la memoria´.”⁷²⁸

paradigma (científico)

-
> “Por último, quiero destacar un tercer momento. Un determinado concepto bajo el que esta nueva configuración de la realidad civilizatoria tiene lugar. Se lo puede llamar paradigma científico. Es también un paradigma espiritual. A veces está atravesado por elementos mesiánicos otras, por una voluntad política revolucionaria. En ocasiones corre tangencialmente con respecto a doctrinas totalizadoras y totalitarias, como el comunismo ruso y el fascismo italiano, ambos estrechamente relacionados con los pioneros artísticos de las llamadas `vanguardias´.”⁷²⁹

paraíso (artificial)

-
> “Con el inicio de la utilización del cloroformo (hacia 1880) en la cirugía dentaria, se abrió las puertas al uso de otras drogas como el opio, la absenta, la cocaína, la morfina..., dando pie a la explosión de los llamados paraísos artificiales y a su vinculación con la creación artística.”⁷³⁰

para (qué)

-

> “¿No hay salida? Lo apuntaba Theodor W. Adorno en *Minima Moralia*, aludiendo a la constitución técnica de la obra: “La contradicción entre lo hecho y lo existente es el elemento vital del arte y engloba la ley de su desarrollo, mas también es su miseria”. El arte no puede eludir su *para qué* precisamente por su inutilidad, y cuanto mas se acerca el objeto artístico a la producción en masa, a su conversión en el objeto de consumo-visual, económico, digital- en que disuelve su función social, más suscita esta cuestión. “pero las obras de arte”, afirma Adorno, “tratan de silenciarla”. Hacer gritar el silencio es lo que hacen numerosas obras que sobreviven ahogadas por la pregunta de su para qué y por la instrumentalización o anulación que hacen determinados medios de su potencial crítico. No obstante, los medios explotan al mismo tiempo ese potencial como un valor afirmativo, un servicio o un bien inmaterial. Es el esplendor y la miseria cotidianos de la obra de arte, su lucha sórdida y oculta por “aparecer” envuelta en una multitud de máscaras que pretenden endulzarla, cubrirla con cosmética o reducirla a una efímera imagen virtual, utilizada por las industrias del ocio y la comunicación para la especulación y el consumo de masas.”⁷³¹

728- MACBA. 2008. Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea. Barcelona. MACBA. http://w3art.es/06-07/2008/09ideas_recibidas_un_vocabulario.php (consulta 15 de Octubre de 2008)

729- SUBIRATS, Eduardo. 2003. *El reino de la belleza*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes, p. 16.

730- G. CORTÉS, José Miguel. 1997. *Orden y Caos*. Barcelona. Anagrama. Colección Argumentos, p. 97.

731- SOLANA, Piedad. 2008. *El arte frente a lo político*. Madrid. LÁPIZ nº 240-241, p. 66.

pareja

-

> Lo complejo de las relaciones humanas especialmente de la pareja es la base de la obra de Bjargey Ólafsdóttir: (Reykjavík, Islandia, 1972), que parte de la formación artística conceptual, donde incorpora diversos medios como el vídeo, la fotografía, la música, la performance, la instalación y el dibujo para investigar y exponer de manera bizarra este tema.

paroxismo

-

> Sentimiento exagerado de amor y odio frente a los



acontecimientos. Exaltación o falta de moderación en lo que uno ama o no. Este efecto es habitual en algunos artistas como en los expresionistas, que buscan dejarse llevar y que en ocasiones alteran las normas técnicas con el único propósito de realizar su obra. En el caso de Rouault, lo llevaban a pintar en trozos de papel utilizando una excéntrica mezcla de materiales: acuarela, gouache, pastel, óleo, tinta. Posiblemente se debía, en principio, a su pobreza, pero se entiende relacionado más con su naturaleza paroxística.⁷³²

pasajero

-

> El arte se halla cada vez más estructurado por los imperativos efímeros del presente, por la necesidad de crear acontecimientos, por la inconstancia de los movimientos orquestados por los marchantes, relevados por los media.⁷³³

patataulogía

-

> Neologismo duchampiano (hecho según el modelo de procedimiento ampliado propuesto por Raymond Roussel en *Comment j' ai écrit certains de mes livres*, 1935: nombre +a+ nombre); `pat + a + tautología ´, retruécano por aglutinación en el que no es difícil reconocer, además, el pseudoprefijo `pata´ (propuesto por Alfred Jarry en los años noventa del siglo XIX para formar patafísica ´).⁷³⁴

patriotismo

-

> Al igual que es lo más hermoso, también es a menudo lo más sospechoso, una máscara para otros sentimientos.⁷³⁵

pattern (painting)

-

> En la década de los setenta del siglo pasado surge la lucha contra el exceso de teorización. Niegan el artista

genio. Tratan de embellecer y humanizar lo brutal. Su actitud no recibió el beneplácito de la crítica. Se queda entre lo popular lo artesanal y lo funk. Robert Zakanith, Miriam Shapiro y Joyce Kozloff son sus representantes.

pensamiento

-

> “Tachadura indefinida.”⁷³⁶

732- GUASCH. Ana María. 2000. *Arte último del siglo XX*. Madrid. Alianza Forma.

733- LIPOVETSKY. Gilles. 1987. *El imperio de lo efímero*. París. Traducido por Felipe Hernández y Carmen López. París. 1987. Anagrama, p. 213.

734- DUCHAMP. Marcel. 1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 59.

735- NITOE. Inazo. 2006. *El Bushido*. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona.

736- VALÉRY. Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 501.

737- HERRERA. Arturo. 2008. *Nota de Prensa Galería Helga de Abear*. Madrid.

pensamiento (asociativo)

-

> Método conocido y utilizado en el arte moderno desde los surrealistas, que combina referencias personales, como las ilustraciones de los cuentos de hadas, con formas plásticas planas, amorfas, como derretidas. Así, detalles o formas relacionadas con la memoria infantil se mezclan con motivos sexuales en composiciones llenas de ritmo que son casi como caligrafías. Casi podemos ver la frontera entre lo figurativo y lo abstracto.⁷³⁷

pensamiento (fracturado)

-

> Novalis practica la poética del pensamiento fracturado o de granos de polen como la manera de construir un modo de ser intelectual, máxima de los románticos alemanes.

pensar

-

> Cuando uno piensa consume más energía que cuando no lo hace, luego tiene más hambre. ¿Quizás por eso la barriga?

> Lo impensado, también cuenta en lo que se piensa.

pensar (engorda)

-

> Un pequeño estudio canadiense ha descubierto que la gente come más después de ejercitar el intelecto que



después de estar sentado tranquilamente el mismo periodo de tiempo sin hacerlo. No se debe menospreciar el impacto biológico del pensamiento.⁷³⁸

pensatividad

-

> “En principio, se puede sostener que la pensatividad se concibe como un territorio de indeterminación y entrelazamiento de lógicas artísticas. Un régimen ideológico-estético relacionante que se nutre de la heterogeneidad a partir de un proceso de fusión y distanciamiento perpetuo.”⁷³⁹

pentagrama

-

> Los compositores usan este modelo de página dibujada como modelo para, ciñéndose a su diseño, poetizar el lenguaje de la música, a partir de líneas que configuran a su vez una manera de entender el modo de transcribir la música.

percepción

-

> La distinción entre el fondo y la figura es la base de nuestras representaciones; pero también, de modo más misterioso, nuestro espíritu busca su camino en el mundo entre la figura y el movimiento, entre la forma y el proceso que la engendra; de ahí esa sensación casi hipnótica que nos invade delante de una forma inmóvil engendrada por un movimiento perpetuo, como las ondas estacionarias en la superficie de un charco.⁷⁴⁰

percha (de pensamiento)

-

> En Nueva Inglaterra acostumbramos a decir que cada año nos visitan menos pichones. Nuestros bosques no les proporcionan perchas. Diríase que, de la misma manera, cada año visitan menos pensamientos a los hombres en

edad de crecer pues la arboleda de nuestras mentes ha sido devastada, vendida para alimentar innecesarias hogueras de ambición, o enviada a la serrería, y apenas queda una ramita en la que posarse. Ya no anidan ni crían entre nosotros. Quizá en las épocas más clementes pase volando a través del paisaje mental una ligera sombra, proyectada por las alas de alguna idea en su migración primaveral u otoñal pero, mirando hacia arriba, somos incapaces de descubrir la sustancia del pensamiento mismo. Nuestras aladas ideas se han convertido en aves de corral. Ya no se remontan y sólo alcanzan la magnificencia al nivel de los pollos de Shangai o de Cochinchina. ¡Aquellas *gra-an-des ideas*, aquellos *gra-an-des hombres* de los que habréis oído hablar!⁷⁴¹

738- Mikelnai. 2009. ¡Lo que nos faltaba! Pensar engorda. <http://www.maikelnai.es/2009/01/02/%C2%A1lo-que-nos-faltaba-pensar-engorda/> (consulta 10 de Enero de 2009)

739- PENNER. Gabriel. 2011. *Tarcovski o la pensatividad de las imágenes*. Funda mental ediciones. http://fundamentalediciones.blogspot.com/2011/04/tarcovski-o-la-pensatividad-de-las_19.html (consulta 29 de octubre de 2010)

740- HOUELLEBECQ. Michel. Schopenhauer citado por el autor. 1998. *El mundo como supermercado*. Francia. Anagrama. Traducido por Encarna Castejón. Anagrama, p. 22.

741- THOUREAU. Henry David. 1862. *Caminar*. Ediciones Ardora. 2010. traducción Federico Romero, p. 56 y 57.

perdida

> Existen rituales de destrucción en el arte. En ocasiones se basa en la ocultación de los dibujos, en su aniquilación o en el borrado (anulación). Estos rituales eran conocidos entre los aztecas. Se trataba de mantas, enaguas, preciosas blusas de mujer, plumas de vivos colores, piedras talladas, abanicos, pieles de animales salvajes preparadas y adornadas con dibujos, en el noroeste americano se destruyen embarcaciones y casas y degüellan perros y esclavos. El énfasis de esta acción se sitúa en la pérdida, que debe de ser lo más considerable posible para que sus efectos protectores se establezcan. Tiene que ver con la idea de don, que se adquiere por el hecho de perder. La virtud ejemplar del *potlatch* viene dada por esta posibilidad que tiene el hombre de atrapar lo inasible, de conjugar los movimientos sin límite del universo. En la Posa se sacrifica lo más preciado: la casa, el centro del universo. “Generalmente, en el sacrificio o en el *potlach*, en la acción (en la historia) o en la contemplación (el pensamiento), lo que buscamos siempre es esa sombra -que por definición no sabríamos asir- que vanamente llamamos poesía,



la profundidad o la intimidad de la pasión. Nos engañamos, necesariamente, porque queremos asir esta sombra.⁷⁴²

pérdida (de la mirada)

-
> Efecto intelectual que se ha impuesto en la rutina artística. Lo retiniano, el valor del ojo, lo óptico, ya no interesa. Pero tampoco la capacidad contemplativa al uso de las obras. El paisaje que nos muestra una obra es el de sí mismo, el suyo propio, donde converge lo intelectual con lo defectuoso. >El asunto es promover ideas, más que prometerlas.

> Hoy en día las obras ya no acuden a la mirada por el cauce habitual, el de principio del siglo xx, el de los impresionistas. El cauce es la idea y la idea no es siempre necesario mostrarla, porque esto mismo, el objeto, también está en cuestión.

pereza

-
> Albert Cossery, escritor egipcio, poseía dos trajes, escribía en francés y solo dos párrafos por semana; murió en la habitación de un hotel de París.⁷⁴³

pereza (intelectual)

-
> No hacer esfuerzo para discernir entre lo que tiene y lo que no tiene interés.

perfección

-
>“Si el lenguaje fuera *perfecto*, el hombre dejaría de pensar.”⁷⁴⁴

perfecto

-

> T.S. Eliot, en su ensayo *Tradition and Individual Talent*, escribe: “Cuanto más perfecto sea el artista, más completamente separados estarán en él el hombre que sufre y la mente que crea; y tanto más perfectamente digerirá y transmutará la mente, las pasiones que son su elemento.”⁷⁴⁵

> Es perfecto porque no ha ocurrido.

performance

-

742- BATAILLE. Georges. 1949. *La parte maldita*. París. Icaria. Barcelona. 1987, p. 110.

743- COSSERY. Albert. El Cairo 1913 - París 2008, su padre rentista y su madre analfabeta, descubre la literatura por Balzac y por la amistad con Camus.

744- VALÉRY. Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 12.

745- DUCHAMP. Marcel. 1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 63.

746- DE ALVEAR. Helga. Galería. 2006. *Original*. Madrid. Nota de prensa de la exposición de Dan Perjovschi. Galería Helga de Alvear.

> Perjovschi ha hecho del dibujo tanto un objeto como un medio para la performance y la instalación. Dibuja constantemente en sus cuadernos de una forma casi compulsiva y absolutamente marcada por el país, la situación o el entorno físico en el que se encuentra. En sus dibujos, la línea se reduce a lo esencial, es compacta, concentrada, muy expresiva. Si el dibujo se ha considerado siempre como el medio artístico más inmediato, en el caso de Perjovschi es, además, el más rápido, el más crudo y el más fresco, con una enorme capacidad de comunicación.⁷⁴⁶

> Los dibujos realizados directamente sobre la pared con un lápiz mantienen la misma grafía y espíritu que sus cuadernos, llenando la galería de un ambiente entre gamberro y escolar con reflexiones en muchas cosas relativas a lo artístico como reflejo de una sociedad. Los cuadernos son mostrados en vídeo y un taco de papeles con el mismo dibujo, realizado una y otra vez, se vendían como modo de replantear la originalidad de una obra. Muchos de los dibujos ni siquiera son apreciados a primera vista y hay que buscarlos, dando al espectador la capacidad de elegir el grado de compromiso con la obra. Por otro lado la realización de los dibujos de las paredes está efectuada por el propio artista, convirtiendo la exposición en una especie de *action performance*



(recuerdo de la acción acometida).

perfume original

-
> Los museos americanos quieren a toda costa *enseñar* el arte moderno a los jóvenes estudiantes que creen en la “fórmula química”. Todo ello no genera más que vulgarización y desaparición del *perfume original*. Esto no menoscaba o que decía antes, pues creo en el perfume original, pero, como todo perfume, se evapora muy rápido (unas cuantas semanas, uno años máximo); lo que queda es una nuez seca clasificada por los historiadores en el capítulo “historia del arte.”⁷⁴⁷

perseverar

-
> “Persistir, insistir, mantenerse, no volver la cara atrás, levar adelante. `dícese perseverar cuando s continúa la cosa sin querer hacer mudanza o variación. *Persistir*, cuando se *persevera* con constancia y obstinación. Así pues, *persistir* es más que *perseverar*’ *insistir* indica acción reiterada; se insiste una y otra vez en una acción o propósito.”⁷⁴⁸

personalidad

-
> Palabra que procede de la palabra griega que significa máscara.

personajes (de carácter o de destino)

-
> “Hojeando el nuevo libro de Ferlosio, *God & Gun* me topé una vez más con la distinción que hacía Walter Benjamín entre personajes de *carácter* y personajes de *destino* (...) personaje de *carácter* es aquel cuyas acciones no tienen finalidad, sólo se deben al instante presente, no se orientan hacia un futuro trascendente (ejemplo: el cómico, el abstraído, el artista que actúa por amor al

arte). Y personaje de *destino*, es aquel que, en creencia de una magna misión por cumplir, orienta sus actos hacia un fin (ejemplo: el religioso, el militar, el ecologista, el artista iluminado). Simpatizo más con los primeros. Que cada cual busque sus ejemplos.”⁷⁴⁹

perspectiva

-

> Forma simbólica.

> Técnicamente sabemos que la perspectiva resulta de un espacio matemático y el espacio psicofisiológico en el que nos movemos. El conocimiento de la perspectiva, su descubrimiento o su uso por los dibujantes supuso en el siglo XV algo similar a la piedra filosofal del arte. Una vez conocidas las reglas y poder presentar en una hoja plana el espacio, la excitación estaba servida. Vasari en su libro *Las Vidas*⁷⁵⁰ cuenta cómo Ucello trabaja toda la noche en aquellos ejercicios y, cuando su impaciente esposa lo llamaba a la cama, lo único que oía era “¡O, che dolce cosa é questa prospettiva!” Era observado como un sistema mágico y el asombro que producía es el que experimentó sobre nuestros abuelos la cámara Kodak. Bajo el lema de Kodak, *Usted apriete el botón, que nosotros hacemos el resto*, se observó como la herramienta más poderosa para la composición de la experiencia visual más grande en términos de ilusión; en realidad no fue vista solo como argumento matemático sino como algo social. Aun así la perspectiva es solo una convención porque es como la visión de un tuerto. Curiosamente cito a un tuerto para resaltar justo lo que un tuerto no posee. A un tuerto lo que le falta es la distancia. Si tapamos un solo ojo nos faltan coordenadas y perdemos precisamente la perspectiva y, por tanto, la distancia sobre los objetos. Porque la convención a la que se llegó con el nombre de perspectiva es una ilusión sobre el plano. Además de (para entender la perspectiva) cerrar un ojo y quedarnos inmóviles, debemos anular el alma, el sentimiento. Porque lo real es interacción. Nuestro cerebro conquistó la experiencia y

747- DUCHAMP, Marcel. 1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 43.

748- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 284.

749- FERNÁNDEZ. MALLO. Agustín. 2011. *El hombre que salió de la tarta. Control alt supr*. <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2008/11/10/controlalt-supr-en-el-cultural-2/>. (consulta 29 de Agosto 2011)

750- VASARI, Giorgio. 1542-1550. *Las vidas de los mas excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, (*Antología*). Torino. Italia. Coordinadora de la traducción: Giovanna Gabriele. Tecnos. Colección Neometrópolis. 2004.



esta no se olvida.

perspectiva (artificial)

-
> “La ‘perspectiva artificial’ que en Occidente (...) gobernó durante siglos con mano de hierro. Los pintores de Oriente, y muy en particular los chinos, solían pintar paisajes donde la separación entre lo de arriba y lo de abajo no era ni mucho menos tan estricta como en Occidente y todo tendía a ocupar toda la superficie.”⁷⁵¹

perspicacia (pseudocientífica)

-
> “Y ahora el texto de Reboul me ha enseñado a qué reacciones puede llevar el Vidrio a un espíritu ‘armado de perspicacia pseudocientífica’; digo ‘pseudo’ porque la psiquiatría emplea procedimientos mediante análogos a los del artista, procedimientos mediante los cuales la interpretación puede delirar a sus anchas.”⁷⁵²

peso (de la palabra)

-
> “La mediación que establece el vínculo de los individuos con su entorno en el espacio del lugar pasa por las palabras, hasta por los textos. Sabemos ante todo que hay palabras que hacen imagen o más bien imágenes: cada uno de aquellos que nunca fueron a Tahití o a Marraquesh puede dar libre curso a su imaginación apenas leen u oyen estos nombres (...) cuya sola mención basta para despertar el placer de los espectadores que no son ni serán nunca los beneficiarios. (...) ciertos lugares no existen sino por las palabras que los evocan (...) aquí la palabra no crea una separación entre funcionalidad cotidiana y el mito perdido: crea la imagen, produce el mito y al mismo tiempo lo hace funcionar.”⁷⁵³

phantasy

-
> “Todorov alude aquí a lo que los discípulos de Freud

llamaban, en inglés, *phantasy*, se refiere a las fantasías inconscientes del ser humano: aquellas que, a diferencia de las ilusiones, se relegan al fondo de la mente y se proyectan hacia el exterior de varias maneras. Melanie Klein sostiene que la *phantasy* motiva la percepción, y al buscar confirmación de nuestra bondad o maldad, proyectamos dichas cualidades sobre otras personas o situaciones.

Así, existen fantasías inconscientes del objeto “bueno” – algo gratificante y amado que proporciona aquello que el ego no tiene- y del objeto “malo” –el traidor amenazante que siempre funciona como espejo del anterior-.”⁷⁵⁴

philostratus

-

> Teórico que afirma que nadie puede comprender un dibujo de un caballo o un toro sin antes saber lo que son esas criaturas.

751- GONZÁLEZ. GARCÍA. Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 174.

752- DUCHAMP. Marcel. 1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 55.

753- AUGÉ. Marc. 1992. *Los no lugares, espacios del anonimato*. Francia. Gedisa editorial. Barcelona. 2008. Traducción de Margarita Mizraji, p. 101.

754- HERREROS DE TEJADA. Silvia. 2009. *Todos crecen menos Peter*. Madrid. Lengua de Trapo, p. 110.

picnolepsia

-

> Trastorno cognitivo que consiste en perder el contacto y el control sobre la realidad. Sitúa al que lo padece en un punto de quiebra del tiempo y el espacio, un estado de desconcierto.

pictogramas

-

> Dibujo simbólico que estructura un lenguaje por frecuencia, repetición o alusión de significados, creando discurso. Generalmente circunscritos a ámbitos profesionales o específicos poco generales.

> Según explican en la revista Science (abril 2008) dos investigadoras que han estudiado con profundidad dos códigos con pictogramas nativos del año 1540, que vienen a ser libros de registro de propiedades y tributos de pequeños pueblos en una región del reino Acolhua de Tetzaco. Las autoras demuestran que las superficies

P

registradas eran el resultado de un método indígena de cálculo, que creen haber desvelado. Los documentos utilizados, llamados Códice María Asunción y Códice Vergara, contienen 2.000 dibujos que representan propiedades agrarias. Este trabajo sugiere valores para algunas de las mónadas más usadas: la mano medía 1,5 metros; la flecha, 1,25 metros, y el corazón, un metro. Más problemático es el brazo, que podría haber medido 0,83 metros, y el hueso, 0,5 metros.⁷⁵⁵

Picasso

-

> Es el cuadro haciéndose, el cuadro sin red.⁷⁵⁶

pieza (telepática)

-

> En 1969 Robert Barry llevó a cabo lo que denominó *Pieza Telepática*, que comentaba así en el catálogo correspondiente: “durante la exposición intentaré comunicar telepáticamente una obra de arte, cuya naturaleza es una serie de pensamientos que no pueden trasladarse a lenguaje ni a imágenes.”⁷⁵⁷

pintura

-

> “Resulta obvio que la pintura ya no es una técnica, sino una tradición. De ella solo nos queda su propio término y, seguramente, todo lo que se dice en torno a la pintura es pintura en sí misma en tanto que manifiesta una posición que implica al artista estar continuamente re-pensando su lugar. La pintura es un fenómeno de la mirada que puede desplegarse, ser penetrable. La pintura de historia sería hoy una videoproyección. Y es que el mismo *trompe l’oeil*, paradigmático recurso de la pintura, ya no es exclusivo de ésta una vez que el *ready-made* definió otros planos de la realidad.”⁷⁵⁸

placer

-

> Platón, generalísimo del pompierismo filosófico, relegaba el arte entre las sensaciones de la más baja sensualidad. Para él, arte significaba placer vulgar, y el desgraciado no pensaba que, filosóficamente hablando, toda manifestación humana tiene como meta el placer o la felicidad, llámese como se quiera. Aquello que él antepone al arte: la reflexión y la virtud también son sensualidades en cuanto tienen como meta la consecución de la felicidad.⁷⁵⁹

755- SALOMONE. Mónica. 2008. *Cinco manos de ancho por cuatro flechas de largo*. Madrid. EL PAÍS. 4 de abril de 2008. p. 42.

plano (en arquitectura)

-

> Dibujo que representa la sección horizontal de un edificio, generalmente a la altura de las ventanas; indica su disposición sobre el terreno o la de las habitaciones.⁷⁶⁰

756- GÓMEZ MOLINA. J.J. 2005. Los nombres del dibujo. España. Cátedra.

757- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 97.

758- BARRO. David. 2006. ¿Pintura mutante?. Vigo. EL MUNDO. El Cultural. 19 de octubre de 2006. P, 45.

759- DE CHIRICO. Giorgio. 1917. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Roma. Trad. Jordi Pinós. Colección de arquitectura. Murcia. 1990, p. 29.

760- ZABALA. Juan de. *La arquitectura*. Madrid. Editorial Pegaso. 1954.

761- GONZÁLEZ. GARCÍA. Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 182.

plenitud

-

> “El vacío está tan sobrevalorado como el silencio, y ahora recuerdo la maliciosa sorpresa de Ernst Jünger ante una multitud absorta de turistas occidentales en uno de esos jardines japoneses hechos nada más que de arena y rocas: ‘¿qué están esperando ver...?’ (...9 a los artistas no se les juzga por lo que dejan de hacer, sino por lo que hacen incansablemente hasta llenarlo todo.”⁷⁶¹

pluralismo (estético)

-

> “Tatarkiewicz se declaró partidario del pluralismo estético por primera vez en su obra *El Desarrollo del Arte* (1913). Ahí afirmó que la concepción de un sistema estético universal era insostenible. ‘Independientemente de cualesquiera hechos y juicios con los que queramos fundamentar este sistema –escribía– siempre se descubrirán hechos y juicios contrarios que requerirán otro sistema: es imposible construir un sistema universal

P

válido de los valores estéticos' (...) Los valores no son ni subjetivos ni relativos, son simplemente numerosos y no pueden reducirse a un patrón.”⁷⁶²

poder

-

> “Como afirma Jacques Attali, ‘tener el poder es controlar el tiempo ajeno y el propio’.”⁷⁶³

> “Fíjate en los *espectáculos en movimiento* hacia 1290. ¿No habría considerado la Iglesia de inmediato que necesitaba controlar la idea de esas imágenes en movimiento? ¿Por qué León X tiene la lupa en la mano izquierda... siniestro... códigos... claves para otros? Quizás incluso la máquina de Durero para dibujar laúdes era para decirnos nosotros prescindimos de la lente, pero en Inglaterra (Holbein) era posible (desafiar a la Iglesia y usar la óptica). La Reforma acabó con el poder. Hacía 1600 la lente se usaba en todas partes. Las lentes y la Iglesia. Solo son algunas ideas. ¡Hoy en día el poder reside en el control de las imágenes en movimiento!.”⁷⁶⁴

podrido

-

> “Un municipio con un bosque primitivo meciéndose a un lado, y otro pudriéndose al lado contrario está en condiciones de producir no sólo maíz y patatas, sino también poetas y filósofos para las épocas venideras.”⁷⁶⁵

poesía

-

> “La poesía no tiene que exponer ideas. Las ideas (en el sentido habitual del término) son expresiones, o fórmulas. La poesía no existe en este *momento*. Está en el punto anterior –en el que las cosas mismas están como grávidas de ideas. Debe, pues, formar o comunicar el estado subintelectual o preideal y reconstruirlo como función espontánea.”⁷⁶⁶

762 y 769- TATARKIEWI-TCZ. Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid, p. 14 y 120.

763- MORAZA. Juan Luís. 2007. *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac, p. 8.

764- HOCKNEY. David. 2001. *El conocimiento secreto*. Madrid. Destino, p. 245.

765- THOUREAU. Henry David. 1862. *Caminar*. Ediciones Ardora. 2010. traducción Federico Romero, p. 36.

766- VALÉRY. Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 404.

767- GONZÁLEZ. Eliseo. 2003. *Galería de Suicidas*. Madrid. Huerga y Fierro editores, p. 27.

768- KUSPIT. Donald. 2006. *El fin del arte*. Murcia. Akal / Arte Contemporáneo. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, p. 64.

> “Los griegos adoptaron un punto de vista tan diferente del nuestro porque emplearon un sistema de conceptos que era muy diferente al nuestro. (...) en lo que se refiere a la poesía y al arte, poseían sólo una parte de las ideas de las que dispone el pensamiento moderno. Disponían sólo de las ideas que separan ambos dominios, y carecían de las que los unen (...) el punto de vista estético reúne las obras del poeta y del artista, mientras que el punto de vista creativo hace lo mismo con sus actividades (...) sin embargo, los griegos carecían de estos dos puntos de vista.”⁷⁶⁹

poesía (visual)

-

> Cuando lo verbal y lo icónico convergen en un arte sincrético que da valor al carácter plástico y no discursivo de la poesía. Es un dibujo de palabras, una zona sin restricciones entre lo verbal y lo no verbal. También llamado caligrama. El primer poema visual se encuentra en el Disco de Phaistos, un disco griego del 1700 antes de Cristo.

poética

-

> “Quien no aspire a provocar una catástrofe no escribirá ni un verso.”⁷⁶⁷

postarte

-

> “Entre las obras más notables del postarte se encontraba la respuesta de Claes Oldenburg a una invitación a ‘participar en una muestra urbana de escultura al aire libre; (1) sugiere declarar Manhattan una obra de arte, (2) propone un monumento al grito en el que un agudo grito sea radiodifundido por todas las calles a las dos de la madrugada, y (3) finalmente, hace que sepultureros sindicados excaven, bajo su supervisión, una zanja de 182x182x91 cm detrás del Metropolitan Museum y luego la vuelvan a rellenar’.”⁷⁶⁸



poética (nominalista)

-
> Paradigma de modernidad que aporta la sustitución del concepto de belleza por el de arte (tras Duchamp), preservando la hiperrealidad del objeto para trasladarla a la exposición.

polaroid

-
> En el proceso de trabajo de Warhol era decisivo intentar mostrar las diferentes técnicas con las que trabajaba y la importancia como dibujo preparatorio que tiene esta técnica en concreto.

polifonía

-
> Imagen que procede de la música y que Mogutin formuló originalmente en relación con la complejidad de las distintas voces en la obra de Dostoievski; se refiere al mismo fenómeno que Bajtin designó con los términos *dialogismo* y *heteroglosia*. Ese concepto de polifonía explica la coexistencia de distintas voces -ya sea en un texto o una situación al margen de un texto- que no se funden en una percepción única sino que existen en distintos registros que generan un dinamismo entre ellas. No es heterogeneidad como tal sino otro plano en el que las voces se yuxtaponen y contraponen hasta generar algo que va más allá de ellas mismas. Cada una de esas voces existe en diálogo con otras voces, pero no con cierta forma de *tolerancia*- que permite que otra voz se sume a la entidad preexistente- sino en una polifonía de voces recíprocas, que ensalzan, que desplazan, un intercambio que cambia de sitio a todas las partes o interlocutores. Tampoco es pluralismo, sino una multiplicación de discursos que se enriquecen mutuamente.⁷⁷⁰

política

-

> Algunos artistas dentro de la intención de limitar y reducir la pintura a sus componentes matéricos privilegian la toma de posición política, devalúan la idea de creación y fomentan la crítica a lo artístico. Eduardo Arroyo, Giles Aillaud, Antonio Recalcati en los setenta, querían superar el ilusionismo, la expresión, la subjetividad, el oficio, la estética, el buen gusto y el mensaje.

> ¿Es el arte político, o es solo reflexión y construcción visual de lo social?

política (no hay)

-

> “En media hora puedo llegar a alguna porción de la superficie terrestre que no hay pisado pie humano durante un año y donde, por lo tanto, no hay política, que es sólo como el humo del cigarro de un hombre.”⁷⁷¹

pornografía

-

> Alan Moore y Melinda Gebbie publican las chicas perdidas. Narran la historia de Dorothy, Wendy y Alice. Usan los cuentos como medio de explicación de la sexualidad. Según los autores “son una metáfora de todos nosotros, de la propia naturaleza del sexo. Cuando entramos en él no somos maduros, da igual a que edad sea. Nuestro proceso de maduración siempre estará incompleto hasta que hayamos entrado en ese peculiar reino.”

> Sexo tratado como celebración. Es una obra que trata el sexo no solo como pulsión y pasión, sino como vehículo de ideas y conceptos, con una obra que aúna la provocación sensual y la intelectual.⁷⁷²

770- ZAYA, Octavio. 2008. *El realismo grotesco*. Universidad de La Rioja. Atlántica. nº 45, p. 68.

771- THOREAU, Henry David. 1862. *Caminar*. Árdora ediciones. 2010. traducido por Federico Romero, p. 17.

772- PONS, Alvaro. 2008. *Alan Moore se pasa al cómic x*. Madrid. EL PAÍS. 9 de Abril de 2008. p. 49.

P

por qué

-

> “¿ Por qué me pongo a tocar el tam-tam ahora?

Por mi dique

Para romper vuestros diques

Para franquear la marea de los nuevos aguafiestas

Para auscultarme

Para tomarme el pulso

Para precipitarme

Para ralentizarme

Para dejar de confundirme con la ciudad de ELLOS, con
el país con ayer

Para permanecer a caballo

Contra Versailles

Contra Chopin

Contra el alejandrino

Contra Roma

Contra Roma

Contra lo jurídico

Contra lo teológico

Contra Roma

Tam-tam de la crítica

Tam-tam moledor

Tam-tam peonza

de pie de espaldas a la tumba

sin dinastía sin obispado

sin tutelares sin paralizadores

sin caricias sin inclinarse

Tam-tam del pecho de la tierra

Tam-tam de los hombres semejantes a puñetazos

Contra Bossuet

Contra el análisis

Contra el púlpito

Para romper

Para contrear

Para contrarrestar

Para apisonar

Para acelerar

Para precipitar
 Para demoler
 Para desertar
 Para reír en medio de las llamas
 Para descender
 Para descender
 Contra el arpa
 Contra las hermanas del arpa
 Contra los ropajes
 Para descender
 Para descender
 Para descender
 Para descender
 Contra en Número de Oro.”⁷⁷³

posteridad

-

> “Consideremos dos factores importantes, los dos polos de la creación del arte: por una parte, el artista; por otra, el espectador que, con el tiempo, se convierte en la posteridad.

Según toda apariencia, el artista actúa como un ser mediumístico que, desde un laberinto más allá del tiempo y del espacio, busca la salida hacia la luz.”⁷⁷⁴

773- MICHAUX, Henri. 1951 y 1981. *Retrato de los meidosems*. Madrid. PRE-TEXTOS. 2008. Traducción de Chantal Maillard, p. 204.

postestética

-

> Cuando la obra de arte es despojada del valor estético.

774- DUCHAMP, Marcel. 1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 63.

postnegro

-

> Término controvertido acuñado por la conservadora jefe del The Studio Museum in Harlem Telam Goleen y por el artista Glenn Ligon -sugiere no deshacerse de la misma negritud, sino de los típicos significadores de la negritud que han funcionado como una forma de orgullo etnocéntrico.⁷⁷⁵

775- MURRAY, Soraya; CONRAD, MURRAY, Derek. 2007. *Arte y contaminación: la autenticidad en las prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid. Revista EXIT EXPRESS. Número: 27, p. 13.

P

preadaptación

-
> “Uno de los argumentos más clásicos contra el darwinismo es el problema de la *preadaptación*. El ojo es sin duda una adaptación para ver pero su evolución exige pasar por la décima parte de un ojo (la *preadaptación*), y ¿para qué sirve eso? Las aves tienen plumas pero basta echar un vistazo a una gallina para comprobar que eso no basta para volar. De hecho, sabemos que las plumas evolucionaron en los dinosaurios antes que el vuelo, por muy útiles que resultaran después para él: las plumas son una *preadaptación* al vuelo.”⁷⁷⁶

precio

-
> “En 1966 en un programa de televisión nacional, se le preguntó a la secretaria de Estado, Madeline Albright, qué tenía que decir ante la matanza de medio millón de niños iraquíes en tan solo cinco años; pues bien, respondió que ‘es un precio que vale la pena pagar’.”⁷⁷⁷

predilección

-
> En el catálogo de la exposición *Las mujeres escogen a las mujeres*, la crítica de arte Lucy Lippard no solo tomó en consideración el postulado de la predilección de las mujeres por las imágenes centralmente enfocadas, sino que hizo notar otras preocupaciones recurrentes en el arte producido por mujeres de los años 1970 y 1971, como por ejemplo, (...) una densidad táctil repetida hasta la saciedad, la preponderancia de formas circulares y focos centrales, una nueva predilección por los tonos rosa pastel y por unos colores que solían ser tabú.⁷⁷⁸

pregunta

-
> Una vez vio el poeta ecuatoriano Jorge E. Adoum una pintada en Quito: “Cuando teníamos todas las respuestas

nos cambiaron las preguntas.”⁷⁷⁹

preguntas

-

> ¿Qué sentido tiene preguntarse algo una y otra vez?, ¿qué sentido tiene pintar un cuadro en el que uno se plantea la línea, por ejemplo? O el gesto o cuestiones relativas al lenguaje en un momento de colapso. Existe cierto colapso. No es un chicle roto de tanto estirarse. Es un círculo completo tras reconocer todos sus puntos de vista hacia el centro...el artista pintor es dado al método de investigación. Pero encontramos con que hoy apenas tiene sentido.

> Las preguntas, en arte como en filosofía, buscan una respuesta que no elimina la pregunta pero sí permite convivir con ella un poco mejor.

preguntas (sin respuesta)

-

> “EV: Yo no creo que el intelectual sea alguien que trata temas filosóficos utilizando un lenguaje complejo. Los intelectuales tratan temas filosóficos, punto. Y eso es lo que usted hace. Piense por ejemplo en *Questions without Answers* (preguntas sin respuesta).

776- EDITORIAL. EL PAÍS. 2008. *Tan ciego no será...* Madrid. EL PAÍS. 26 de octubre de 2008, p. 22.

777- CHOMSKY. Noam. 2007. La (des)educación. U.S.A. Traducido por Gonzalo G. Djembé. Biblioteca de bolsillo. Crítica, p. 39.

778- CARRO FER-NÁNDEZ. Susana. 2010. *Mujeres de ojos rojos, Del arte feminista al arte femenino*. TREA. p. 172.

779- CRUZ. Juan. 2009. *Miralles*. Madrid. EL PAÍS. 6 de julio de 2009.

DM: (...) tiene fallos, no es perfecto. Pero es un imposible, solo plantearse ese reto era de por sí absurdo. Hubo quien me dijo: ‘oiga, no sé si sabe que los filósofos llevan tres mil años escribiendo sobre el tema’. Y yo contesté que no, que todo el mundo debería reflexionar sobre ello. No es algo exclusivo de los filósofos, ni de un grupito de clase superior. Es una cuestión básica de nuestra vida cotidiana, y cualquiera con dos dedos de frente tiene que plantearse. Platón dijo que no valía la pena vivir una vida que no se examinara, y es absolutamente cierto. La mayor parte de la gente ni siquiera sabe que está viva, no



tiene la menor idea de que lo están.”⁷⁸⁰

prejuicio

-

> Tendencia hija de la necesidad que permite no ver las cosas por sí mismas al limitarnos a adjudicar una etiqueta que lleva adherida o que adherimos nosotros. Esta tendencia, hija de la necesidad, se ha acentuado más aún bajo la influencia del lenguaje. Porque las palabras, salvo los nombres, todas designan géneros.⁷⁸¹

> “Opinar y evaluar determinado asunto sin contar con todos los elementos o conocimientos para hacerlo, idea preconcebida que le aleja de un juicio ecuanime”.⁷⁸²

premio

-

> Comenta Xoa Bello (2001) que cada autor tiene su truco, el suyo es no leer nunca, o casi nunca, una novela agraciada con un premio, por paupérrimo o millonario que sea.

preservar

-

> ¿Guardar obras icónicas en un museo?⁷⁸³

presente

-

> A una cultura del relato se superpone en cierto modo una cultura del movimiento, a una cultura lírica o melódica se superpone una cultura cinética basada en el impacto y el diluvio de imágenes, a la búsqueda de la sensación inmediata y la emoción de la cadencia sincopada...no se trata de evocar un universo irreal o de ilustrar un texto musical, se trata de sobreexcitar el desfile de imágenes y de cambiar por cambiar.⁷⁸⁴

780- MICHALS. Duane y VIGANÓ. Enrica. 2001. *Duane Michals habla con Enrica Viganó*. La Fábrica y Fundación Telefónica, p. 54.

781- BERGSON. Henri. 1907. *La evolución creadora*. Buenos Aires. Editorial Cactus. 2008.

782- Varios autores. 1989. *Diccionario inverso ilustrado* Nueva York. Reader's Digest, p. 556.

783- MURRAY. Soraya; CONRAD. MURRAY. Derek. 2007. *Arte y contaminación*. Madrid. Revista EXIT EXPRESS. Número: 27, p. 13.

784- LIPOVETSKY. Gilles. 1987. *El imperio de lo efímero*. París. Traducido por Felipe Hernández y Carmen López. París. 1987. Anagrama, p. 213.

785- MC GRATH. Charles. *¿Literatura magistral?*. Nueva York. The New York Times. Jueves 21 de febrero de 2008, p. 11.

786- VIRILIO. Paul; LO-TRINGER. Sylvère. 2005. *The accident of art*. New York. Columbia University. Semiotext, p. 86.

787- VIDAL. Carlos. 1997. *Apuntes sobre el arte de hoy*. Madrid. LÁPIZ, número 135. año XVI, p. 21.

788- ESPINOSA. Pedro. 2009. *Pintada milenaria en el teatro romano*. EL PAÍS. Vida y Artes. Sábado 31 de enero de 2009, p. 38.

previsible

-

> Lo que buscamos en la obra de género, sugería Updike, es justamente eso de lo que a veces se quejan los críticos: lo previsible de una fórmula ejecutada satisfactoriamente. Sabemos con exactitud qué vamos a recibir y ese es un aspecto seductor.⁷⁸⁵

privilegio

-

> El arte clama por adquirir una posición privilegiada en la cultura, pero hay demasiados artistas como para ser una actividad privilegiada.⁷⁸⁶

procusto

-

> Estirar la realidad a la medida de las necesidades con intención de uniformizar y por conformismo.

progreso (del arte)

-

> (*Su inexistencia*), afirmación de Greenberg. La representación, la mediación tecnológica o no tecnológica permanecen en un ciclo vicioso que se (re)lee como “representación de la mediación y como mediación de la representación”, son cuerpos extras al pleno ejercicio de la creatividad estética.⁷⁸⁷

promotor (ladrón)

-

> “Lo que acaba de ser encontrado en las excavaciones del Teatro Romano de Cádiz (...) en una de las catas ha aparecido una placa datada en el siglo I antes de Cristo. En ella se lee el mensaje *Balbo ladrón*. Precisamente, fue un Balbo, Lucio Balbo el Menor, el que encargó en ese mismo siglo iniciar la construcción de este teatro, considerado el segundo más grande de Hispania.”⁷⁸⁸



propaganda

-

> Es la transformación de la política en un fenómeno estético.

> Cuando se habla de arte y propaganda suele recurrirse a los casos más flagrantes del realismo socialista, o del arte nazi, y de hecho son ejemplos claros de propaganda blanca, en la que la fuente y el mensaje están manifiestamente formulados. Pero cuando la fuente aparece falseada, independientemente de la veracidad del mensaje, o cuando el mensaje mismo está también falseado como si fuese emitido por el adversario, se habla de la propaganda sumergida, propaganda B, o propaganda negra, por cuanto sirvieron inmejorablemente para equilibrar la situación del franquismo en el panorama internacional una vez concluida la segunda guerra mundial. En este mismo sentido, se habla de una propaganda gris en la que la fuente puede o no ser correctamente identificada y la exactitud de la información es incierta.⁷⁸⁹

proporción

-

> “Cuando un filósofo medieval hablaba de proporción, por ejemplo, estaba pensando en las dimensiones y en la forma de una catedral gótica mientras que un teórico renacentista pensaba en un templo del siglo XVI, cuyas partes estaban reguladas por la sección áurea, y a los renacentistas les parecían bárbaras y, justamente, ‘góticas’, las proporciones de las catedrales.”⁷⁹⁰

protesta

-

> “Cuando Ovidio escribe: ‘Examinad en un juicio justo; el azar os parecerá más culpable que yo. Pues ¿qué crimen puede imputarse al error?’ (Mwet., III, 141), o bien resulta profeta y está anticipando sus propias palabras con ocasión de su castigo, o el pasaje está escrito en la

revisión a que sometió el poema ya en el destierro y es una velada protesta por su propia condición.”⁷⁹¹

protopictórico

-

> Preocupaciones pictóricas trasladadas a un campo externo a la pintura como puede ser el conceptual. Ejemplo: Santiago Sierra contrata un arroja fuegos en Distrito Federal, estado de México (Octubre 2003), que quema unos lienzos dejando una huella de la acción sobre ellos de carácter puramente pictórico, pero aquí extrapolado a posiciones cercanas al performance. El carbón, su huella en el lienzo de aspecto puramente dibujístico, no hace sino entablar relación con aspectos sociales y políticos pero también con otros formales y referidos a lo sustancial de lo que ha sido la práctica del medio dibujístico, la huella y la entidad de un lenguaje y una obra por sí misma. Posteriormente un pintor profesional se encarga de su fijación en el lienzo.

789- MORRIS, Janowitz.
1958. *A Psychological Welfare Casebook*. Baltimore. The John Hopkins University Press.

790- ECO, Umberto.
2007. *Historia de la fealdad*. Barcelona. Lumen.
Traducción María Pons Irazazábal, p. 10.

791- OVIDIO, Publio.
1963. *Metamorfosis*. Introducción José Antonio Enríquez. Traducción y notas: Ely Leonetti Jungl. Austral, p. 53.

792- JIMÉNEZ, José.
1998. *El nuevo espectador*. (del capítulo: Anotaciones sobre el escenario contemporáneo). Madrid. Visor, p. 25.

793- TUBELLA, Patricia.
2008. *La provocación no es lo que era*. Londres. EL PAÍS. Vida y Artes. Miércoles 1 de Octubre de 2008, p. 52.

prototipo

-

> Ejemplar que se usa como original a partir del cual se continúa una seriación.

> El prototipo se opone a la obra de arte, porque provoca excitación frente a la serenidad buscada en arte. Y genera distorsión en vez de estabilidad.⁷⁹²

provocación

-

> “En la inauguración del pasado lunes, para exigir la destitución de su director, Nicholas Serota, por el *circo mediático* orquestado en torno al galardón.”⁷⁹³

provisional

-

> Aquello que provee de algo de modo accidental,



sustentado en un periodo temporal.

proyecto

-

> El proyecto se origina como raíz del dibujo. Es un lugar en el origen del conocimiento.⁷⁹⁴

> Como dibujo es esencialmente instrumental y producto de la necesidad.

proyectual

-

> Los trabajos proyectuales tienen por objetivo resolver y organizar las necesidades de un proyecto aún por encima de su necesidad o idoneidad.

prueba

-

> Evidencia.

pseudociencia

-

> “Y ahora el texto de Reboul me ha enseñado a qué reacciones puede llevar el Vidrio a un espíritu `armado de perspicacia pseudocientífica`; digo `pseudo´ porque la psiquiatría emplea procedimientos análogos a los artistas, procedimientos mediante los cuales la interpretación puede delirar a sus anchas.”⁷⁹⁵

peudodeseo

-

> “Los deseos referentes a cosas se mueven siempre dentro del perfil del hombre que deseamos ser. Este es, por lo tanto, el deseo radical, fuente de todos los demás. Y cuando alguien es incapaz de desearse un sí mismo que realizar, no tiene sino pseudo-deseos, espectros de apetitos sin sinceridad ni vigor.”⁷⁹⁶

psicogeografía

-

> “El estudio de los efectos precisos que el ambiente geográfico, conscientemente ordenado o no, ejerce directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos.”⁷⁹⁷

psicología

-

> “Quedan por aclarar muchos puntos oscuros. Se nos escapan los motivos y las circunstancias de la composición de muchas de sus obras. Nos falta especialmente información sobre la psicología del poeta, y, con respecto a su obra poética, se han estudiado las fuentes, los modelos, sus aficiones literarias, la sociedad en que se desenvolvía y a la que iba dirigida su poesía. Pero el misterio Ovidio permanece sin resolver.”⁷⁹⁸

794- RABAZAS Antonio.
2004. Palabras pronunciadas en su clase de doctorado. *El proyecto*. Madrid. Facultad de Bellas Artes

795- DUCHAMP. Marcel.
1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010. p. 55.

796- ROCHA. Servando.
2012. *La facción canibal*. La felguera. Madrid. 2012, p. 320.

797- PERNIOLA. Mario.
2007. *Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Traducción: Álvaro García-Ormaechea. Editorial: Acquarela & Machado, p. 7.

798- OVIDIO. Publio.
1963. *Metamorfosis*. Introducción José Antonio Enríquez. Traducción y notas: Ely Leonetti Jungl. Austral, p. 64.

psicomagia

-

> Es el arte que aglutina todas las facetas creativas de Jorodowski, que empezó escribiendo obras de teatro en México, y continuó haciendo pantomimas con Marcel Marceau en París, y luego guionizando cómics con Moebius (El Incal) y después, escribiendo obras pánicas (“Más allá del surrealismo”) con el teatro del Pánico y Fernando Arrabal. Dirigió películas como *El Topo* o *La Montaña Sagrada* y se arruinó... El final de ese sinuoso camino artístico es precisamente la psicomagia, la fórmula con la que cree haber logrado un arte terapéutico: “Si el arte no sana, no me interesa”, dice. “Está en mí esa necesidad de curar”, defiende.

El interés consiste en haber logrado unir, hasta la identidad, el decir con el ser. Sus cuentos cobran vida en él y en otros y, claro, quién se atreve a decir que los cuentos no curan. Tanto que el café que frecuenta en París se ha convertido en su consulta (gratuita).



Decenas de personas acuden cada miércoles “a que les prescriba un acto”, porque en eso consiste. Ha llevado el teatro al extremo, lo ha introducido en la vida, como una performance cotidiana. “Y el Tarot no es más que la excusa para entrar en contacto con el subconsciente del otro y para decidir juntos”, dice quien conoce esas 22 cartas de memoria y hace un psicoanálisis sin mirarlas .

publicidad

-
> Ninguna idea mas comúnmente admitida que ésta: la publicidad uniformiza los deseos y los gustos, aplana las personalidades individuales; a ejemplo de la propaganda totalitaria, es lavado de cerebro, violación de muchedumbres, atrofia las facultades de juzgar y decidir personalmente.⁷⁹⁹

> Método para la construcción de una persona.

público

-
> Elemento externo no concluyente ante la obra, porque no es seguro que en él esté incluido el receptor de la obra, y de ahí su fragilidad.

> El receptor ideal es atemporal, universal, como dice Boris Groys (2008), el destinatario es un desconocido, “Se escribe, en última instancia no para un lector real (...) poco importa si vive hoy o si va a nacer más tarde, o si será solo un personaje onírico, pues solo se trata de una idea regulativa que, no obstante, es constitutiva para el proceso (...) y que no puede ser remplazada por la invocación de un público actual.”⁸⁰⁰

> “Notorio, patente, conocido, manifiesto. ‘lo público es lo que a nadie se oculta; notorio es lo generalmente sabido. Hay cosas públicas y que, por poca importancia que en sí tienen, no son notorias’.”⁸⁰¹

público (y privado)

-
> “Originario del siglo XIX, dicho artículo codificaba la vida doméstica al castigar bajo apelativo ‘escándalo público’ determinadas prácticas personales como el adulterio, la homosexualidad o la bigamia.

En el mismo sentido, la republicana Ley de Vagos y Maleantes, endurecida en 1954, perseguía los mismos hechos, considerándolos delictivos antisociales, a los que sumaban otros como el de la disidencia política o la mendicidad. En 1970 fue ampliada gracias a la Ley de Rehabilitación y Peligrosidad Social, que no sería derogada hasta 1979. El resultado fue que, desde la judicatura, se equiparaba lo íntimo y lo gubernamental, lo privado y lo público, al aplicar la misma doctrina para los acusados de drogadicción, comunismo, participación en manifestaciones callejeras o lesbianismo. Era normal, o al menos cotidiano, que todo fuese susceptible de tener una lectura política.”⁸⁰²

799- LIPOVETSKY, Gilles. 1987. *El imperio de lo efímero*. París. Traducido por Felipe Hernández y Carmen López. París. 1987. Anagrama, p. 223.

800- CALVO SERRALLER. Francisco. 2008. *Público*. Madrid. EL PAÍS. Babelia. 28 de junio de 2008, p. 24.

801- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona. p. 300.

802- LÓPEZ MUNUERA. Iván. 2009. Los encuentros de Pamplona: de John Cage a Franco pasando por un prostíbulo. Arte y Parte nº83. Editorial Arte y Parte, p. 16.

pulsión

-
> La primera cuestión que hay que resaltar es que Freud utilizó, en alemán, el término Trieb, evitando el uso de “instinkt”, que reservaba para calificar los comportamientos animales fijados por la herencia genética, preformados en su desarrollo y adaptados a su objeto. El término Trieb - según el diccionario de Laplanche y Pontalis- “sigue conservando el matiz de empuje, el acento recae menos en una finalidad precisa que en una orientación general y, subraya el carácter irrepresible del empuje más que la fijeza del fin y del objeto.” (La traducción de Freud de Amorrortu editores respeta esta diferencia al traducir Trieb por pulsión, mientras que la traducción de Ballesteros utiliza el término instinto).

Y según Freud: “La ‘pulsión’ es un concepto fronterizo

P

entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico debido a su trabazón con lo corporal.”

punctum

-

> Pinchazo o corte que ordena toda la imagen, es algo añadido, lugar de absorción. Un pezón.

> ”Recordemos que el punctum está fuera del campo y fuera del código. Lugar de la singularidad irreemplazable y de lo referencial único, el punctum irradia y, esto es lo más sorprendente, se presta a la metonimia (Uso de una palabra o frase por otra con la que tiene una relación de contigüidad. Este paréntesis es nuestro). Y desde que se deja arrastrar en sus relevos de sustitución, puede invadirlo todo, objetos y efectos. Este singular que no está en ninguna parte del campo, helo aquí que moviliza todo y por todas partes, se pluraliza [...] El punctum [...] induce a la metonimia, y es su fuerza, o más que su fuerza, su dynamis, su potencia, su virtualidad”.⁸⁰³

> “Barthes nos dice que sus fotografías favoritas son aquellas que logran transmitir la intensidad afectiva, a la que dio el nombre de punctum. Este tipo de imágenes, explica Barthes, contienen un elemento que golpea al observador, produciéndole una fuerte –e incluso dolorosa- experiencia. El punctum de una fotografía, nos explica, es ese accidente que me punza (pero que también me penetra y me conmueve). Al mirar este tipo de fotos, Barthes se siente literalmente agredido por las emociones transmitidas por la imagen –la fotografía lo arremete, lo hiere, lo penetra.”⁸⁰⁴

punta de plata

-

> Técnica característica por la suavidad y delicada

claridad, única entre los medios sólidos empleados en la técnica de dibujo. Consiste en un alambre de estilete del metal, sujeto a un mango. Se dibuja sobre papel o tablero preparado previamente con una capa de guach o acuarela de color blanco de zinc. Pero en sus inicios la preparación más apreciada era la de polvo de asta de ciervo. Su aspecto es gris azulado que con el tiempo y por efecto de la oxidación, se vuelve marrón. Este efecto le da a estos dibujos una apariencia característica, donde la línea es permanente ante la agresión de la luz. Al tacto es de aspecto aterciopelado pero resistente, lo que la diferencia del grafito, técnica a la que es similar. Sus líneas sin embargo no se pueden borrar y dan un efecto acumulativo al conjunto. En la escuela de Florencia, Cenni di Pepi, mejor conocido como Cimabue (Florencia, 1240-1302), fue uno de los artistas que utilizó este medio más profusamente. El comienzo del uso de la punta de plata se remonta al siglo XIII en la península itálica, en una época caracterizada por agitados acontecimientos políticos, económicos y culturales que darían como resultado el Renacimiento.

Más tarde Leonardo da Vinci, en el siglo XVIII recuperará la técnica al igual que sus contemporáneos. Con la aparición de los lápices de grafito, dada la capacidad de crear gamas tonales, perdió fuerza.

puntillismo

-

803- DUBOIS, Philippe. 1996. *El acto fotográfico*. (Dubois citando a Derrida) editorial Paidós, p. 73.

804- GALLO, Ruben. 2006. *Violencia e imagen. Conversación con Alfredo Jaar*. Madrid. Revista de Occidente nº 297. Febrero de 2006, p. 136.

> El puntillismo fue creado y desarrollado por Pierre Seurat (1880), quien lo denominó en un primer momento cromo-luminismo. Posteriormente, el lenguaje popular lo transformaría en puntillismo, por la forma de la pincelada, que extiende puntitos de color por la superficie del lienzo, o divisionismo, por la rígida separación de los colores primarios y locales en estos puntitos. Trata de recuperar el carácter científico de la investigación cromática. Para conseguirlo reanuda las investigaciones sobre el color local y sus combinaciones de primarios,



ejecutadas en pinceladas minuciosas que eviten las mezclas heterogéneas de los impresionistas. Esto mismo aplicado al dibujo resulta de la aplicación de puntos de colores sobre el papel mediante pastel o lápices de colores. Al mismo tiempo, pretende recuperar importancia académica y ser reintroducido en los salones oficiales. Para ello recupera la lógica en la mirada y la disciplina en la ejecución material de la obra. El resultado es bastante extraño, puesto que las imágenes se encuentran sometidas a sólidas composiciones geométricas, lejos de la espontaneidad de los impresionistas. Los colores se aplican en puntos de color primario, uno junto a otro que, vistos desde lejos, se mezclan en la retina dando el efecto de gamas cromáticas. Otros autores fueron Paul Signac, Cross, y Pissarro, quienes pretendieron acercarse, muy someramente, a compromisos de tipo político con facciones proletarias. Pero los más implicados con la realidad social fueron los *divisionisti* italianos, vinculados al anarco-sindicalismo, y que terminan por despegarse de sus homónimos franceses. Una de las obras más famosas del divisionismo es el Baño en Courbevoie, de Seurat.

punto (de vista)

-

> “Einstein creó un *punto de vista*, pero no hay ojo humano que pueda colocarse en él.”⁸⁰⁵

punto (de vista, de nadie)

-

> “Empecé a hartarme de la imagen de la TV hace mucho tiempo. Fue un instinto que hizo que me diera cuenta de que era el punto de vista de nadie, un punto de vista no humano. Recuerdo haber visto un dibujo animado de Disney de la década de 1940 sobre elefantes en África. Trataba de sus vidas, no era humorístico como Dumbo, sino un filme con una muy cuidada observación de sus movimientos, lentos debido a su peso. Le dije a un amigo que estaba viéndolo conmigo que era mucho más inte

interesante que mirar fotografías de elefantes, incluso fotografías en movimiento. ¿Por qué? Porque lo dibujado tiene una relación con el hecho de que va a verlo un ser humano. ¿No es esto en realidad todo lo que es posible para los humanos?”⁸⁰⁶

puntos (de vista)

-

> El famoso collage o montaje fotográfico de David Hockney titulado *Carretera de Pearlblossom*, realizado con múltiples fotografías y múltiples puntos de vista, muestra una extrañeza precisamente basada en este hecho. Recuerda a la misma técnica utilizada por Van Eyck en numerosas ocasiones y evidente en *El políptico del Cordero místico*, donde los puntos de vista son múltiples. La existencia de muchos puntos de vista es como trabajar con muchas ventanas; en el caso del políptico, señalado los dibujos que se realizaron todos a la misma distancia del objeto y luego trasladados al cuadro variando su tamaño para crear el efecto de espacio y distancia dentro del cuadro. Provoca así un extraño efecto de inclusión del espectador en la obra, pues la mirada natural de las cosas, del entorno espacial, es esta: al mover el ojo, variamos el ángulo y creamos en el cerebro una situación desde múltiples puntos. Cada pequeño movimiento produce un nuevo punto.

805- VALÉRY, Paul.
1894-1945. *Cuadernos*.
Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 164.

806- HOCKNEY, David.
2001. *El conocimiento secreto*. Madrid. Destino, p. 286.

807- LE CORBUSIER.
1925. *Espíritu Nuevo En Arquitectura. En defensa de la Arquitectura*. París. Universidad de Arquitectura de Murcia. Colección de Arquitectura. Traducción de Miguel Borrás y José M. Forcada. Título original: *L'Esprit Nouveau en Architecture*. 1983, p.40.

pureza

-

> Pronto estaremos hartos de los encantos un poco obsesivos y fútiles de la decoración y nos encontraremos frente al único problema que podrá seducirnos, la pureza, la cristalización, la cosa neta, un poco irremisible, dura si se quiere, pero tal como puede crearla el estado del espíritu al que nos habrá conducido el maquinismo y sus inevitables consecuencias; un estado de espíritu de época requiere de nosotros concentración, violencia contra nosotros mismos.⁸⁰⁷



¿qué?

-

> Formulación, de fórmula.

queeer

-

> “Significa marica, pero también, en sentido amplio, raro, anómalo, desviado de la norma.”⁸⁰⁸

> ¿Qué ha pasado? “¿qué es lo que ha pasado? No es frecuente que un visitante, al entrar en un museo, se haga esa pregunta. En general, uno se pregunta más bien qué es lo que va a pasar. Cuando uno va a un espacio dedicado al arte, va al encuentro del encuentro, está a la espera de algo. El acontecimiento está siempre por llegar. Incluso cuando se trata de arte antiguo. Porque en un museo no hay más acontecimiento que las obras y el encuentro con las obras (...) las obras están cargadas de promesas, y los museos son en el fondo una especie de casa de citas, de lugares a propósito para propiciar esos encuentros, con el fin de que las promesas del arte puedan cumplirse.”⁸⁰⁹

quid tum

-

> Es el lema enigmático que usa Alberti. Parece en el reverso de un retrato en medalla de Leon Battista Alberti, encontrado por Matteo de’ Pasti probablemente en 1430. Ha sido traducido con numerosas acepciones o posibilidades: *ahora que, hacia donde, o sea que...*

quitar

-

> “Libertar, librar. Redimir, canelar, sacar, apartar, separar, privar, restar; *sacar* es extraer una cosa del sitio en que está metida, mientras que *quitar* es *apartarla* o *separarla* del lugar en que está puesta o situada. Sacamos un libro de la estantería en que se halla colocado; sacamos el contenido de una maleta. *Quitamos* una silla que estorba para pasar; saludamos *quitándonos* el sombrero.”⁸¹⁰

808- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 84.

809- VARIOS autores, (del capítulo: Gérard Wajcman, *Memoria, visión, espera.*) 2006. *0-24 Ignasi Aballí*. Barcelona. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; Museo de Arte Contemporánea de Serralves; Porto e Ikon Gallery Birmingham, p. 235.

810- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona. p, 303.

R

Rachel Deville

-

> Lo primero que destaca de su obra es su laboriosidad. Algunas viñetas de *Lobas*, su ópera prima, le han llevado hasta tres horas de trabajo. “Soy muy perfeccionista y no me convence la tinta china, no tiene los matices del lápiz. Además, lo siento más artesanal, así dibujo como cuando era pequeña. De hecho, sigo haciéndolo con los lápices HB de toda la vida”. Su ópera prima, *Lobas*, se centra en la relación con su hermana gemela, y de paso indaga en la mitología del doble.

racionalidad

-

> “El desaparecido poeta Aníbal Núñez afirmó en cierta ocasión que Víctor Ramos era el máximo exponente de la que él denominaba ‘inconformista corriente del delirio’, cuya esencia poética –explicó–, consiste en amputar del andamiaje del poema todo atisbo de racionalidad, relegando el rigor del proceso creativo a las fracturas de un lenguaje atropellado, caprichoso e irreflexivo.”⁸¹¹

radical

-

> “Hay cien maneras de estar de parte del poder. Sólo hay una forma de ser radical.”⁸¹²

> Cuando lo sagrado es cuestionado por los avances científicos se postula como un método para despertar el ser dormido.

> “Completo, total.”⁸¹³

radicante

-

> “El radicante propone un modelo diferente. Es un modelo topográfico que se distingue del rizoma por una cosa muy importante: en el rizoma cada punto está conectado con otro, mientras que el radicante es una forma basada en la trayectoria. Dibuja una línea, lo que significa que incluye

un sujeto, un proceso de subjetivación y, por tanto, un modelo para el sujeto. Y este no sería ontológico, no existiría antes de su realización. El sujeto del radicante se crea al describir su propia trayectoria gracias a su misma dinámica, y su forma será la que adopte al evolucionar. Por ello difiere del modelo posestructuralista, del que aprende, pero va mas allá. Además, surge a partir de un punto de vista artístico, pues ha sido concebido con la intención de narrar el itinerario de una producción artística que, al fin y al cabo, es el sujeto. Aun así, hay un nexo de unión entre ambas estructuras, entre el radicante y el rizoma, y es la destrucción de la estructura vertical del árbol como figura hegemónica de poder.”

No concibe niveles diferentes dentro de la idea de radicante: o es o no es. “Los niveles implican un origen, y otro aspecto esencial del radicante es su actitud beligerante contra este concepto. Es un modelo que trata de erradicar todo sistema, borrar las nociones de procedencia y destino, subrayando lo que sucede entre medias...Vendría ilustrado por esa escena de Louis Althusser en la que un filósofo materialista se monta en un tren sin saber de dónde viene o a dónde va. Este modelo implica que el punto de subjetivación se encuentra allá donde estés, no de dónde procedes o hacia el que vas. El radicante puede crecer y desarrollar sus raíces en cualquier tipo de superficie.” “Un posible comienzo para una filosofía de la migración que propone el radicante sería: ¿es posible deshacerse de tus orígenes? ¿es posible echar raíces en un lugar que no conoces, en lo desconocido? ¿es posible vivir en el otro? ¿y en un contexto de otredad? ¿qué nuevas definiciones traería consigo?”⁸¹⁴

raíz (estética primordial)

-

> Lo que Newman llama “la raíz estética primordial”⁸¹⁵ es inseparable del “hombre original que grita sus consonantes (...) en alaridos de pavor e ira a la vista de su

811- GONZÁLEZ, Eliseo. 2003. Galería de Suicidas. Madrid. Huerfano y Fierro editores, p. 61.

812- PERNIOLA, Mario. 2007. *Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Traducción: Álvaro García-Ormaechea. Editorial: Acuarela & Machado, p. 111.

813- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona, p. 305.

814- BOURRIAUD, Nicolas. 2006. (extractos de) *El radicante*. Madrid. Arte y Parte nº.74, p. 54.

815- NEWMAN, Barnett. 1992. *Selected Writings and Interviews*. Berkeley, University of California Press, p. 158.



trágico estado, de su propio desvalimiento ante el vacío (...) la primera expresión del hombre, como su primer sueño, fue estética. El habla fue un grito poético antes que una demanda de comunicación.”

rayograma

-

> Se cita en ocasiones a Man Ray como inventor de la fotografía creativa, despreciando la experimentación anterior, de la que bebe. Sus rayogramas, por ejemplo, son una derivación de las *schadografías* de Cristian Schad (el retratista de la nueva objetividad) y coinciden en el tiempo con los fotogramas de Moholí Nagy.

razón

-

> “Cuando todos insistan en darte la razón, comienza a sospechar que no la tienes.”⁸¹⁶

razón (la)

-

> “Un palo parece torcido metido en un cubo de agua, pero nosotros sabemos que no es verdad. El arte, como esa agua, el medio de la ilusión. Es una mentira natural, por así decir, a través de la cual la razón puede ver.”⁸¹⁷

> “Esta sospecha ilustra el perverso futuro de la ciencia, una mauinaria mortífera que un día juró fidelidad a la razón.”⁸¹⁸

razón (una)

-

> La muerte es una.

razones

-

> “Steinberg al formular uno de los grandes axiomas de la época: Entre otras cosas, todo gran arte trata de arte.”⁸¹⁹

816- GONZÁLEZ, Eliseo. 2003. *Galería de Suicidas*. Madrid. Huerga y Fierro editores, p. 37.

817- KUSPIT, Donald. 2006. *El fin del arte*. Murcia. Akal / Arte Contemporáneo. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, p. 41..

818- ROCHA, Servando. 2012. *La facción canibal*. La felguera. Madrid. 2012,p. 206.

819- WOLFE, Tom. 1975. *La palabra pintada, el arte moderno alcanza su punto de fuga*. Editorial Anagrama, p. 97.

820- KUSPIT, Donald. 2006. *El fin del arte*. Murcia. Akal / Arte Contemporáneo. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, p. 27.

821- MARÍAS, Javier. 2007. *Fabulación al poder*. Madrid. EL PAÍS. Vida y Artes, p. 51.

822- HERREROS DE TEJADA, Silvia. 2009. *Todos crecen menos*. Madrid. Lengua de Trapo, p. 182.

823- ROTH, Philip. 2006. *Elegía*. Barcelona. Literatura Mondadori. 2006, p. 13.

824- RANCIÈRE, Jacques. 2008. *El espectador emancipado*. Castellón. Ellago Ensayo. Traducción de Ariel Diyon. 2010, p. 78.

readymade

-

> “Cuando la *Fuente*, de 1917, fue elogiada como bella y de buen gusto, tal como ocurrió cuando entro en el museo, Duchamp se enojó, pues sólo se la entendía en el plano estético, lo cual destruía su confusa identidad como arte/noarte, es decir, mentalmente arte, físicamente no arte.”⁸²⁰

real

-

> “La realidad es una novelista pésima”, “Ni elige, ni ordena, ni dosifica, traga con todas las inverosimilitudes, es perfectamente capaz de arruinar un misterio o una incertidumbre, y de echar por tierra una zozobra, carece de intención y lo que es mas grave, de estilo”⁸²¹

> Frente al concepto de pérdida de aura expresado por Benjamin y referido a la reproducción, especialmente a la fotográfica, el dibujo se presenta aún hoy con la dignidad de lo real como experiencia o más bien como la experiencia de lo real.

> “De las situaciones reales uno puede en realidad escaparse; pero de aquellas imaginadas, sin embargo, no hay salida.”⁸²²

> “No se puede rehacer la realidad –le dijo-. Tómala como viene. No cedas terreno y tómala como viene.”⁸²³

real (lo)

-

“Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible”⁸²⁴

realidad

-

> “No se puede rehacer la realidad –le dijo-. Tómala como



viene. No cedas terreno y tómalala como viene.”

> Para expresar una realidad nueva y compleja, es necesario reinventar formas de capturarla. Esta realidad es la de un mundo en constante cambio, y donde este cambio es más veloz con las nuevas tecnologías, que procuran nuevas visiones de viejas realidades y nuevas realidades que dejan obsoleta la anterior visión.

> Pero ¿qué es la realidad?, La realidad es lo que ocurre, ni más ni menos, algo a lo que los progresistas llaman normal y los conservadores ven como un peligro para estancias estancas.

realidad (interior)

-

> Malevich fue el artífice del gran paso de la realidad exterior a la interior, en un rito casi sagrado. Sus formas geométricas aún se mantienen como iconos.

real (thing)

-

> Del inglés, cosa real.

> Título de la exposición inaugurada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno en el 2008.

> El realismo no es solo una manera de reproducir por medios mecánicos y adscritos a un estilo algo del mundo real. Lo real, y así se muestra en esta exposición inaugurada en el IVAM, es trasladar al objeto dentro de la sala de exposiciones. Un ejemplo de esta actitud lo encontramos en el artista Xu Zhen, nacido en Shangai en 1977, en la obra *8846 menos 1,86* (2005). La primera medida se refiere a la altura del monte Everest, a la que afirma haber recortado esa distancia, 1,86 cms (equivalente a su altura), con la intención de redibujar el perfil. En la exposición muestra en un refrigerador ese trozo de hielo,

el que dice que recortó, y añade una foto que documenta su ascenso. No sabemos si lo hizo o si solo juega a lo real en un sentido nihilista doble.

realismo

-

> La suma de lo abyecto y lo literal.

realismo (sucio)

-

> O arte abyecto, donde la estructura tradicional de separación

realización

-

> “Nace del deseo de crear, de objetivar un proyecto preexistente.”⁸²⁶

rechazo

-

> Lo contrario de aprobación, cuando la ambición desborda el ridículo cauce de lo que llamamos actualidad.

825- ROTH, Philip. 2006. *Elegía*. Barcelona. Literatura Mondadori. 2006, p. 13.

826- PERNIOLA, Mario. 2007. *Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. Traducción: Álvaro García-Ormaechea*. Editorial: Acuarela & Machado, p. 105.

827- LIPOVETSKY, Gilles. 1987. *El imperio de lo efímero*. París. Traducido por Felipe Hernández y Carmen López. París. 1987. Anagrama, p. 223.

> Mientras el gran modisto es aclamado por el mundo, la prensa y los escritores, los artistas modernos, y en especial los pintores, conocen una indudable descalificación y rechazo social: sus obras, a partir del año 1860, causan escándalo, provocan la burla, el desprecio y la hostilidad del público.

> Se establece una ruptura entre el arte académico y el arte nuevo que lleva a los pintores a la incomprensión por mayoría, a una vida precaria, a la bohemia, a la rebelión, al destino de artista maldito, que contrasta de manera significativa con la suerte de los grandes modistos...⁸²⁷



reciclaje

-

> Someter la materia o la idea a un nuevo ciclo. Picasso en sus esculturas o los postmodernos en sus ideas. Aunque en el mundo de la forma este nuevo ciclo sí produce nuevos discursos para la misma materia, en el mundo de las ideas es una revisión o reinstauración de lo pasado o por que es útil nuevamente o porque no hay ideas nuevas.

> En algunas pinturas rupestres se han usado huesos quemados como antorchas y posteriormente como *carboncillo*.

> Van Gogh en una carta cita su deslumbramiento por la basura y su utilidad estética. Como modelo para interpretarlo plásticamente o como referente.⁸²⁸

recipiente (del alma)

-

> Propósito de muchos dibujos.

reconocer

-

> Se reconoce lo que se conoce

reconocimiento

-

> Un objeto o evento es reconocido como una expresión del contenido del signo, como con las improntas, síntomas o indicios. El dibujo contemporáneo no solo deja huella, sino también su propia expresión en el contenido del signo. Michael Newman explica que, en dibujo, cada accidente o marca es un signo de la acción tanto como su ausencia, no como en la pintura, que cubre la superficie y tapa cada vez que construye una imagen. Escribe que los dibujos tienen la peculiaridad de ser mentirosos entre lo suprimido y en la marca y la presencia de la idea que pretende.⁸²⁹

> “No creo en la pintura *en sí*. Todo cuadro está hecho *no* por el pintor sino por los que lo miran y le conceden sus favores; dicho de otro modo, no existe pintor que se conozca a sí mismo o sepa lo que hace –no hay ningún signo externo que explique por qué un Fra Angélico y un Leonardo son igualmente ‘reconocidos’”.⁸³⁰

reconstrucción

-

> Gillo Dorfles consideraba mucho más interesante una valiosa porcelana china recompuesta en sus fragmentos que aquella misma porcelana entera y prístina de procedencia directa del alfar. En la reconstrucción, cada fragmento llevaba el añadido del efecto, del cuidado y de la atención, que eran los mayores signos que hubieran podido validar el objeto inicial. Porque lo que vale no es el poderío sino el reconocimiento que suscita.⁸³¹

recordatorio

-

> O souvenir. Dibujos realizados con la única intención de recordar. En ocasiones realizados a posteriori, es decir, los dibujos opuestos a los proyectuales o croquis, son dibujos-reflejo, en los que no se plantea nada, solo se escenifica lo ocurrido o el motivo para recordar, esta no obra produce nada en principio, pero es una gran generadora de dinero. Christo (Sofía, 1935), no podríamos nombrar a ningún artista que encaje mejor en este tipo de obra. La cantidad viene definida en función del dinero y no al revés. Christo defiende esta obra como un modo de gestionar sus grandes montajes, que él mismo financia y en las que implica a gran cantidad de personas como público o asistentes y gracias a los que consigue una extrema publicidad en prensa y comunicación. Considera: “no creo que ninguna exposición en un museo haya calado tan hondo como *valla continua*”, hasta el punto de que se implicaron más de un millón de personas en una realización que duró más de tres años y medio.

828- HUGHES, Robert. 2000. *El impacto de lo nuevo*. Barcelona. Galaxia Gutenberg. 2000, p. 63.

829- BRYSON, N. 2003. *A walk for a walk's sake*. Londres. Newman, A. & De Zegher, M.C. (Eds.). *The stage of drawing: Gesture and act: Selected from the Tate collection*. London & New York: Tate Publishing & the Drawing Centre.

830- DUCHAMP, Marcel. 1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 42.

831- PUIG, Arnau. 2006. *Un arte desde los años*. Barcelona. ABCD las artes y las letras número: 768, p. 45.



recta (línea)

-
> Es una constante en la expresión del hombre, existe un afán por crear orden a partir de ella como si no se lo encontrara en la naturaleza. Representa la forma de expresión más sencilla y pura, pero también la más dinámica y variada.

rectificación

-
> Las rectificaciones en la obra son representación de las propias rectificaciones pero no son rectificaciones en sí.

recuerdo

-
> El ser humano tiene la capacidad de recordar el pasado con la intención de usarlo para sus decisiones futuras, mientras que los animales se ocupan de las decisiones del presente.

> Al escribir no hace falta que sea exacto mi recuerdo del objeto, sino mi sentimiento ante él.⁸³²

recuperación

-
> El rescate del dibujo por parte de artistas contemporáneos, de generaciones jóvenes, ha sido un hecho acompañado de temáticas a menudo relacionadas con el cómic, la caricatura, etc., y de una recuperación del espacio mural para su ejecución, a medio camino del graffiti callejero. El resultado son dibujos de dimensiones arquitectónicas que rodean al espectador, o que, precisan que este lo recorra.⁸³³

redescubrir

-
> Actitud condescendiente para con los artistas que han sido olvidados temporalmente por otros de mayor

velocidad o urgencia. Cuando alguien lo redescubren lo inscriben en lo heroico como modo de subsanar ese olvido, tras comprobar que los años de silencio fueron de horror y honradez, de soledad y sinceridad. Pero el crítico, al ejercer esta labor de redescubrimiento, cuando no se refiere al artista lo hace a sí mismo, buscando el elogio por ser quien se da cuenta de ese anonimato, redireccionando el esfuerzo del artista en su favor.

referente

-

> Esta abolición del referente, o este rechazo general de toda relación mimética con la naturaleza por parte de artistas tan variados como Le Corbusier, Malevich y El Lissitzky, y por la postvanguardia estadounidense en sus expresiones más comerciales y banales, como la representada por Andy Warhol, entre muchos otros, se apoya en la concepción metafísica de características trascendentes y arcaicas. La exaltación de la pureza blanca de las catedrales góticas de Le Corbusier, la inspiración teosófica de los escritos de Mondrian; el misticismo religioso y mesiánico que atraviesa la teoría y la práctica pictórica de Malevich y El Lissitzky; los vínculos con la teosofía y la antroposofía de Kandinsky, son citas elocuentes en este sentido.⁸³⁴

832- HANDKE, Peter. 1986. *Historia del lápiz*. Barcelona. Península Ideas. 1991, p. 329.

833- MIRÓ, Neus. 2008. *Marc Nagtzaam*. Barcelona. EXIT EXPRESS nº34, p. 41.

834- SUBIRATS, Eduardo. 2003. *El reino de la belleza*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes. p. 49.

835- CRIADO, Nacho. 1998. *El nuevo espectador*. (de la conferencia: *palabras vacías*). Madrid. Visor, p. 108.

reflejo

-

> Toda obra de arte refleja el mundo en el cual se implanta, lo descubre, lo pone al descubierto.⁸³⁵

> El reflejo a nivel físico es de carácter local, a diferencia del instinto, lo que no asegura la supervivencia del ser humano. Es un acto involuntario que compromete al músculo, es una respuesta de este.

reflejo (teoría)

-

> El filósofo, parlamentario, político, y escritor húngaro



György Lukács (1885-1971) –precursor para algunos historiadores, de la Escuela criticista de Frankfort-, ya en sus obras mozas: ‘Historia evolutiva del drama moderno’ y ‘Teoría de la novela’, impregnadas todavía de vahos idealistas, se propone abordar o apreciar la Historia a través del prisma maravilloso de la Literatura. Esta convicción no cambiará con su conversión al marxismo comunista, ni con la monumental gesta de una Estética Realista, en la que quedaran comprometidos todos sus esfuerzos filosóficos posteriores. (...)

La epistemología de György tiene como columna vertebral o por foco neurálgico, La teoría del Reflejo. Toda concepción del mundo exterior es Reflejo de una conciencia humana del mundo. La teoría del Reflejo es el denominador común y cimiento compartido de todas las maneras de dominio teórico-práctico de la realidad que ejerce la conciencia del hombre. Hay que delimitar y establecer entonces las peculiaridades del Reflejo Artístico dentro del cuadro sistémico de la Teoría general del Reflejo. (...) la objetividad del Reflejo Artístico de la realidad, viene dada por la integración de la interacción de los detalles en el conjunto o la unidad, y por la percepción de lo concreto sin desmedro de la abstracción de las tipificaciones. (...) el Reflejo Artístico, por otra parte, no es una respuesta o reacción ‘fotográfica’ del artista.⁸³⁶

reflexión (artística)

> En su introducción a la estética del cubismo, el poeta Guillaume Apollinaire mencionaba una serie de circunstancias y relaciones cruzadas sorprendentes. Hablaba repetidas veces de pureza, de unidad esencial de la obra de arte, y esgrimía asimismo las metáforas espiritualistas de la llama y de la luz en la relación con el nuevo arte cubista. Estas categorías de pureza, elementariedad, originalidad y radicalidad expresan la voluntad de hundir la reflexión artística en las raíces mismas de la forma, el ritmo y el color, y de la comprensión general del mundo.⁸³⁷

reflexión (en torno al dibujo)

-

> Vídeo de Juan Carlos Bracho: es una imagen rotundamente frontal: los sucesivos impactos de una pelota de tenis crean, durante una hora, veintiún minutos y veintitrés segundos, una imagen sobre un muro someramente acotado. La pelota se mancha al botar contra una superficie de pintura negra y luego golpea una pared en ritmos sincopados. Es un plano fijo sin cortes, que acentúa el carácter procesual del proyecto así como su cualidad escenográfica. La primera impresión es obvia, una reflexión en torno al dibujo y a la pintura en la que la imagen se gesta, desarrolla y completa a partir de una cadencia azarosa y arrítmica -una imagen, por cierto, de cuyo autor no tenemos el menor rastro-. *Donner c'est aimer c'est partager* es su título. En el vídeo la imagen surge a partir de los golpes aleatorios de la pelota contra el muro, un deleite en torno a la gestación del dibujo y que remite al modo tradicional de percibir las obras de arte.

Una propuesta entre la dinámica procesual y el placer de la experiencia.⁸³⁸

reflexión (óptica)

-

836- PIGNOLI, Giorgio; ROSENBERG, Lucio; ALTMANN, Kenneth. 2003. *Diccionario de estética*. Buenos Aires. Quadrata, p. 152.

837- SUBIRATS, Eduardo. 2003. *El reino de la belleza*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes, p. 9.

838- HONTORIA, Javier. 2006. *Juan Carlos Bracho*. Madrid. EL CULTURAL. EL MUNDO. Septiembre 2006, p. 32.

> Roger Bacon: Los espejos pueden disponerse de manera que muchas imágenes, de lo que queramos, aparezcan en la casa o en la calle y cualquiera que las divise las verá como si fueran reales, y cuando corriera adonde las ve no encontraría nada. Porque los espejos estarían colocados fuera de la vista, de manera que la posición de las imágenes está al descubierto y aparece en el aire en el punto donde los rayos visuales se juntan con la perpendicular, de manera que quienes las ven corren hacia donde ven las imágenes y piensan que algo existe cuando no hay nada, solo una aparición. Y así, de acuerdo con las cosas de esta clase, los temas que hemos tocado acerca de la reflexión y otros similares podrían volverse no solo útiles para amigos y cosas para atemorizar a nuestros enemigos, sino



también una importante fuente de consolación filosófica de manera que toda la vacuidad de los necios pueda ser borrada por la belleza de los milagros de la ciencia y los hombres puedan disfrutar de la verdad, dejando a un lado las falsedades de la magia.⁸³⁹

reflexiones

-

> *El mundo y el pantalón* es el título de una exposición que, comisariada por Cecilia Casares y Luz Santos, propone pensar sobre la idea de tomar posición ante una obra; se trata de reflexionar sobre cuál es la posición del artista frente al proceso creativo. Se muestra a Christian Bagnat, que emplea el dibujo como pasatiempo. Miguel Rebollo como estudio tipológico, o en el caso de Bárbara Fluxá, como herramienta de orden.

re-fotografía

-

> “La refotografía que según leyenda la utilizó por primera vez Richard Prince en los últimos años setenta, puede distinguirse de la apropiación feminista de Kruger, Sherman o Levine, pues para esto no sólo se trataba de imponerse como artista, sino también de llevar a cabo una crítica explícita del mundo del arte, hasta entonces dominado por los varones.”⁸⁴⁰

refugio

-

> “El retrato de Antonio Buero Vallejo intimida. Tanta adustez tiene disculpa: el dramaturgo, que por entonces aún no era dramaturgo, había perdido una guerra y malvivía entre rejas, al igual que miles de derrotados republicanos. El artista Pedro Antequera le captó con ese aire huraño el 4 de junio de 1939 en la prisión madrileña de Conde de Toreno, donde también Buero Vallejo se refugiaba tras el lápiz. Al final de la guerra, parte de la élite artística que no había huido al exilio coincidió en

Conde de Toreno, un antiguo convento donde reinaban las chinches y faltaba el agua. Dormían en el suelo, hacinados. Un gobernador militar lo comparó con ‘los calabozos de la Inquisición’ (...) En semejante antro, estudiar, pintar y crear era una liberación. Miguel Hernández iba a las clases de francés, inglés e historia. Buero Vallejo daba charlas sobre arte y pintaba. Hizo retratos predestinados a ser símbolos, como el de Miguel Hernández. Al dibujante David Álvarez lo inmortalizó poco después de ser condenado por un consejo de guerra (...) David Álvarez (Madrid, 1900-1940) prometía llegar lejos como dibujante. Y al arte volvió para suavizar su final: antes de ser fusilado montó su última exposición en prisión con retratos de carceleros y presos, entre los que figura el de Pedro Antequera (Madrid, 1892-1975) sentado ante unos barrotes.”⁸⁴¹

reglas

-

> Pueden ser adquiridas, impuestas por uno mismo o aprendidas como limitación del propio espíritu. Un ejemplo de las autoimpuestas está en la obra de Alfredo Alcáin. Una suerte de tramas y normas a partir de líneas que se siguen unas a otras para conformar el corpus de la obra presentada en la galería EGAM de Madrid en 2004: el método es un dibujo que habla por y para el dibujo.

reificación

-

> Acción y efecto de dosificar, según la Real Academia Española de la Lengua.

> Del latín “re”, cosa. Significa esencialmente cosificación; en el sentido en que Teodoro Adorno, entre otros, afirmaba que la sociedad y la conciencia han sido casi completamente cosificadas. A través de este proceso, las prácticas y las relaciones humanas llegan a ser vistas como objetos externos. Lo que está vivo termina siendo tratado como una cosa inerte o abstracta. Se trata de un

839- HOCKNEY, David.
2001. *El conocimiento secreto*. Madrid. Destino, p. 206.

840- BUTIN, Hubertus.
2009. *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Abada editores. Madrid. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke, p. 10.

841- CONSTENLA, Tereixa. 2010. *Retratos tras el consejo de guerra*. Madrid. EL PAÍS. http://www.elpais.com/articulo/cultura/Retratos/consejo/guerra/elpepucul/20100426elpepucul_5/Tes (consultado el Lunes, 26 de abril de 2010)



cambio de los acontecimientos que se experimenta como natural, normal, inmutable.

> Presente en la obra de Damian Hirst.

reinvestigar

-

> Los artistas están entregados a replantear el proceso de creación y por supuesto el dibujo entra en este proceso. Ello no supone una vuelta a la tradición, solo se revisa dentro de sus ilimitadas posibilidades y contradictorios resultados. Se busca además redefinir el arte, no solo su proceso, creando obras que son declaraciones de lo que es o no arte integrado en su propia forma. Si la mano del artista participa o no ya no importa, es una investigación de lo auténtico que pone en cuestión el acto de crear, pero mostrando posiciones claras, equivocadas o no.

relaciones (con el mundo)

-

> “Tal es la tesis popularizada por Nicolas Bourriaud bajo el nombre de estética relacional: el trabajo del arte, en sus formas nuevas, ha superado la antigua producción de objetos para ver. A partir de ahora, produce directamente ‘relaciones con el mundo’ y, por lo tanto, formas activas de comunidad.”⁸⁴²

relámpago

-

> “Amplios, breves, suficientes, enormidad instantánea.”⁸⁴³

relapidador

-

> En *Old Moral* de Scott⁸⁴⁴ existe un protagonista y narrador que relata su entrega en cuerpo y alma a su proyecto vital: restaurar las inscripciones epitáficas de las lápidas de los perseguidos religiosos, protestantes radicales, en la Escocia de tiempos de Carlos II.

Algunos dibujos son relapidaciones, son sobreinscripciones de lo realizado, un homenaje a la memoria, es una manera de remarcar lo que está ahí porque es de justicia repasarlo, retomarlo. Es original y no copia porque toma un nuevo significado fuera del tiempo en que se hizo y seguramente inadecuado para su lectura. Relapidar es un acto de justicia contra el olvido.

relato

-

842- RANCIÈRE. Jacques. 2008. *El espectador emancipado*. El lago Ensayo. Traducción de Ariel Diyon. 2010, p. 73.

843- VALÉRY. Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 47.

844- WALTER. Scott. 1999. *Old Morality*. Oxford. ed. De Jane Stevenson y Peter Davidson. Oxford University Press.

845- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 100 y 101.

846- ECO. Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Italia. Random House Mondadori. 2007. Barcelona. Traductora María Pons Irazazábal, p. 224.

> “Como dice razonablemente Umberto Eco, en el caso de ciertas obras plásticas, literarias o cinematográficas características de la modernidad, desde el *Finnegans Wake* a las larguísimas películas de un hombre dormido de Andy Warhol, resulta mas persuasivo el ‘relato’ del film, o la descripción de los criterios con que ha sido escrita la novela, que una experiencia directa de la obra. Esta resulta a menudo decepcionante y el verdadero ‘goce’ se alcanza cuando ha sido ‘racionalizada’ y se ha comprendido el problema de poética que aquella quería llevar la práctica.”⁸⁴⁵

relicario

-

> La familiaridad con la muerte inducía a desarrollar síndromes de crueldad hasta con los santos. En la catedral de San Vito, en Praga, podemos ver relicarios con los cráneos de san Adalberto y san Wenceslao, un diente de santa Margarita, un fragmento de la tibia de san Vital, una costilla de santa Sofía, el metón de san Eobán; el tesoro de Viena contiene un diente de san Juan Bautista y un hueso del brazo de santa Ana, en el Duomo de Milán puede verse la laringe de san Carlos Borromeo. Se trata de restos que parecen obra de un artista contemporáneo.⁸⁴⁶

religión

-

> Citaré tres ejemplos de cómo la religión impone o



estimula una razón en el dibujo. En primer lugar, la fundación del islam por Mahoma en el 622 d. C. Estimula una corriente de gran importancia que funde elementos árabes (arabesco lineal), turcos (ornamentación geométrica) y persas (fantasía pictórica). Por otro lado, la construcción de la civilización china dentro de un total aislamiento cultural provoca sus propias pautas, como el hecho de no diferenciar entre el dibujo y pintura y para ambas disciplinas usar el pincel. Aislada por la muralla creó una cultura única, manteniendo un pulso con tradiciones religiosas diferentes a las de Occidente. El artista del paisaje chino tiene una profunda significación religiosa porque refleja “el alma universal del mundo”. La tradición japonesa, que tiene su origen histórico en China, se distancia de ella. Y la fundación de su capital en Kyoto en el 794 d. C. y el establecimiento como religión del budismo exigen que la representación de la Divinidad condicione desde el principio cualquier atisbo de creatividad y fantasía entre sus artistas. Los dibujantes japoneses se distinguen de los chinos por la importancia tan grande que dan a la línea, que se convierte en la principal característica del período Kamakura (siglos XII-XIV) en el que la asunción de la filosofía individualista del Zen llevará a las artes a una acentuación de la variedad expresiva.

> En 1986, tuvo lugar una muestra⁸⁴⁷ que, aparte de ser una reivindicación de la abstracción geométrica, se propuso indagar en las fuentes metafísicas del arte abstracto, así como buscar el enraizamiento de los diferentes lenguajes abstractos en el ámbito del espíritu y la religión (antroposofía, teosofía, zen y ocultismo).

religioso

-

> En contra de lo que pueda pensarse, el arte contemporáneo, el actual, es profundamente religioso, no católico pero sí religioso. El caso paradigmático de esta situación lo encontramos en Bill Viola. Sea por alusión o

elusión, la religión esta presente en gran parte de la obra contemporánea y no solamente como reutilización de los temas, iconografías o estructuras plásticas sino como una actitud que a veces está enfrentada a lo que significa religión. La religiosidad como tema es visible en Andrés Serrano, la religión como actitud y método en Gilbert and George (aunque el suyo sea otro Dios), hasta la búsqueda de liturgias, ritos y autoflagelación de muchos artistas del conceptual, como Abramovic o Gina Pane. También encontramos los exvotos de Annette Messager o de Christian Boltanski (y la memoria ritual de Sophie Calle.

relleno

-

> Ante la ausencia de la fotografía, que no de la óptica como inicio de la misma, las técnicas antiguas no muestran interés por el color sino por la representación. Se centran en el dibujo como búsqueda de la verdad. Entienden la forma separada de su contenido. Entienden el color como algo necesario para ser creíbles pero su interés está en el dibujo, mientras que el color se convierte en un método de dulcificación o de efecto (realismo).

renovar

-

> “Todo lo que en la vida no se renueva o transforma, o se corrompe o es foco de corrupción.”⁸⁴⁸

repetir

-

> Isidoro Valcárcel Medina considera vieja la obra ya realizada. Se niega a una retrospectiva en la que se muestren obras anteriores, las considera “cosas viejas”. Comprende, como la mayoría de los artistas conceptuales herederos de la vanguardia, que sus obras no son depositarias de un sentido como portadoras de una función, meros documentos de lo que ellas mismas no son. En la galería Caja Negra realizó un dibujo durante

847- Bajo el título *Abstract Painting 1890-1985* tuvo lugar en Los Ángeles y La Haya. Contó con la presencia de obras de Mondrian, Malevich, Kupka, Kandinsky, Rothko, Kelly y Klein.

848- Atribuido a Nicolás Salmerón. wikiquote. com. (consulta 09 de septiembre de 2011)



varios días que al final se borró, y como mucho tenemos algún testimonio de prensa, pero no resultados físicos perdurables. Esa acción ya terminada no tiene sentido volver a plantearla si ya se ha hecho.

repetición

-
- > “Empédocles, (...) afirmaba que si merece la pena expresar una idea, entonces merece la pena repetirla.”⁸⁴⁹
- > Formas idénticas o similares que aparecen más de una vez.
- > La idea de la repetición es la idea del horror.
- > En ocasiones se presenta en un sentido cómico para resolverse en drama si continúa.
- > El pintor Lieberman realizó una serie de dibujos a partir de una fotografía de su padre y cada pieza sucesiva se basó en la anterior y no en la imagen original. El resultado fue la caricaturización de los rasgos del modelo y de la fotografía en sí. El artista comenta que el último dibujo le parece más cercano a su padre que la foto, esta situación indica que la memoria y la percepción propias pueden ser más determinantes que la realidad para los creadores.
- > “La repetición tiene solo un sentido: que a través de ella los personajes de la acción se conviertan realmente en héroes.”⁸⁵⁰
- > Operaciones o métodos repetitivos que cumplen una tarea o llevan a cabo un proceso o una serie de procesos.
- > La repetición causa sensación de orden; los locos repiten formas en sus dibujos de modo compulsivo; el orden es necesario en los desordenados; la repetición genera ávido.

réplica

-

> Copia con la intención de no mostrar diferencias.

> Toma los rasgos de la codificación del lenguaje a través de la estilización, donde los ejemplos funcionan como emblemas. El dibujo contemporáneo se produce más en el ámbito de su práctica como discurso que en el del reflejo de situaciones o eventos. Un ejemplo claro de esto es la obra de Bochner expuesta en la New York Gallery en 1966, con el título “trabajos de dibujo y otras cosas visibles sobre papel no necesariamente realizadas para ser entendidas como arte”. Dexter⁸⁵¹ escribió a propósito de este trabajo: “Para este trabajo, pidió numerosos dibujos y otros trabajos sobre papel...dibujos de trabajo, una factura, cálculos matemáticos en una página de un científico americano.” Bochner, entonces fotocopió estos papeles y los presentó como obras de arte sobre plintos. Los visitantes son retados a preguntarse dónde está el arte, cuál es la posición del arte bajo la idea de que el dibujo comparte características vitales con otros modos de aprendizaje. El dibujo toma alegremente otros modos de aprendizaje o conocimiento y de las nuevas tecnologías y en muchas ocasiones suele tomar estas como tema de sus propias disquisiciones. Un ejemplo es cómo el artista australiano Donal Fitzpatrick incorpora el efecto de fotocopidora en sus dibujos de forma que los dibujos recuerdan un archivo del proceso de copia, en lugar de ser la copia misma o una reflexión sobre el acto de observación de este fenómeno.

849- TATARKIEWI-TCZ. Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid, p. 25.

850- HANDKE. Peter. 1986. *Historia del lápiz*. Barcelona. Península Ideas. 1991, p. 329.

851- DEXTER, E. 2005. Introducción, en Butler. J. *Vitamin D: New perspectives in drawing*. London. Phaidon.

852- VALÉRY. Paul. 1920. *El cementerio marino*. Versión y traducción Jorge Guillén. Alianza Editorial. 1967, p. 97.

reposo

-

> “Nuestra naturaleza está en el movimiento; el reposo completo es la muerte.”⁸⁵²

representación

-

> “A una gitana que fue mi amante le pregunté en cierta



ocasión si iba alguna vez al teatro o al cine. Su respuesta: -Cuando tenía catorce años, dos hombres se pelearon a navajazos por mí. Uno mató al otro. Toqué al muerto: estaba muerto de verdad. Y el otro estaba vivo de verdad. Esa es la diferencia entre la vida representada y la vida real. La mía es real.”⁸⁵³

> El mundo se presenta a sí mismo. Nosotros lo representamos. Pero, ¿de dónde viene la necesidad de hacer esto?, ¿sabemos realmente lo que simbolizan los símbolos? ¿Será cierto que deben ser poseídos y no representados?⁸⁵⁴

> El arte de hoy ya no es de representación sino de presentación. Es como un arte en tiempo real, instantáneo. Se presenta como ceremonia litúrgica. Lo que ocurre es que en algunos casos la danza no queda registrada sobre el papel aunque es esto lo que produce el primer registro, sino sobre el video. Merce Cunningham sintió la necesidad de recoger en video sus proyectos para prevenir su desaparición.⁸⁵⁵

> “¿Cómo se puede representar un cubo y sus seis caras si aquello que es invisible es también impensable?”⁸⁵⁶

representar

-
> Presentar doblemente. Eso implica, por tanto, una falsificación de lo que acontece. Siendo más positivo lo llamaría una poetización o transcripción. La naturaleza de una obra es en sí misma una naturaleza enfrentada a la propia naturaleza. Incluso a la motivación de la acción de aprehender algo con la mina del lápiz.

> Existe una voluntad, en muchas ocasiones, de desfigurar para figurar. En las figuras de cera, Benjamin encuentra un lugar donde la perfección de la superficie, en la reproducción de su apariencia, da un vuelco sobre sí misma, y entonces resulta que el muñeco no representa sino la horrible y astuta mediación entre las entrañas y el

853- KINSKI. Klaus.
1991. *Yo necesito amor*.
Barcelona. La sonrisa
vertical, p. 15.

854- ZERZAN. John.
1998. *Things we do* (cosas
que hacemos). Colum-
bia. Revista Anarchy
número 45.

855- VIRILIO, Paul; LO-
TRINGER. Sylvère. 2005.
The accident of art. New
York. Columbia Universi-
ty. Semiotext.
856- VIDAL. Carlos. 1997.
*Apuntes sobre el arte
de hoy*. Madrid. LÁPIZ.
número 135. año XVI,
p. 30.

857- BENJAMIN. Walter.
1940. *Libro de los pasajes*.
Alemania. AKAL. Vía
láctea. 2005. Tradu-
cido por Rolf Tiede-
mann, Luis Fernández
Castañeda, Fernando
Guerrero e Isidro Herrera
Baquero, p. 415.

858-859- BENJAMIN.
Walter. 1927-1934.
Discursos interrumpidos
I. Ed. Taurus 1973. Ed.
Suhrkamp Verlag, 1972.
Traducción de Jesús
Aguirre. Ed. Suhrkamp
Verlag. 1972, p. 20.

860- POSTMAN. Neil.
1981. *Divertirse hasta mo-
rir, el discurso público en
la era del show business*.
Nueva York. Tempestad.
2001. Traducción Enrí-
que Odell, p. 76.

861- PARREÑO. José
María. 2006. *Un arte
descontento*. AD HOC.
Ensayo. Murcia, p. 19.

disfraz.⁸⁵⁷

reproducción

-

> Walter Benjamín muestra la reproducción técnica como un desencadenante creciente de una esteticidad difusa y englobante no artística.

> “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra (...) el aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad (...) graduar la autenticidad misma (...) elaborar esas distinciones ha sido función importante del comercio del arte”^{858 y 859}

> “Morse estaba repensando el significado de la información, Louis Daguerre estaba repensando el significado de la naturaleza o más bien el de la realidad misma, tal como señaló Daguerre en 1838 en un anuncio destinado a atraer inversores al decir: *el daguerrotipo no es un mero instrumento para dibujar la naturaleza, sino que le da el poder de reproducirse*. (...) está claro que tanto la necesidad como el poder para dibujar la naturaleza, siempre han implicado el reproducirla y rehacerla para hacerla más comprensible y manipulable. Las pinturas más antiguas en las cuevas muy posiblemente eran proyecciones visuales de una cacería que todavía no había tenido lugar, deseos anticipados de una sujeción de la naturaleza (...) Daguerre no pensaba en ese significado de *reproducir*, sino que anunció que la fotografía invertiría a cualquiera con el poder de duplicar la naturaleza cuando y donde quisiera.”⁸⁶⁰

resistencia

-

> “Si funciona, está obsoleto.”⁸⁶¹

> La última década de la vida de Ad Reinhardt, la dedicó a



pintar exclusivamente pinturas negras. Esta actividad era un acto de resistencia que a su vez asumía la resistencia que la pintura negra ofrecía a la interpretación, reproducción o exhibición. Tomó rigurosamente esta actitud ética como actitud definitiva y rígida tratando de dar respuesta a sus propias profecías de que la expresión plástica sería obligada a definirse a sí misma.⁸⁶²

> La resistencia no es un valor en sí mismo, como tampoco lo es la clandestinidad. Pero el mercado los adora, cuando ya ha pasado. Arrojan el flotador cuando el cadáver va a la deriva.

resolución

-

> Hemos sustituido la resolución por la imaginación. A más píxeles y menos tachaduras, más datos y menos información. Revelar un secreto no es hacerlo con exactitud.

> Detrás de la resolución quedan ocultos los errores, como si no formaran parte de lo que ocurrió.

resolver

-

> Hockney valora y estudia el uso de lentes y mecanismos ópticos en el arte como ayuda, más allá de los casos concretos en que hubieran podido usarlos. Sin embargo, existe de ello profunda documentación en dibujo, como en el ejemplo del retrato Arnolfini, (en la National Gallery existen bastantes dibujos preparatorios en los que se estudian las figuras y no de la araña), lo que a buen seguro se muestra que fue realizado por métodos ópticos y el resto no, o sí. No está claro. Parece ser que se acercó a las figuras de un modo bastante natural entendiendo los dibujos como tales. Esto no implica que una vez desentrañados algunos aspectos necesarios de los retratos, formalizase, el cuadro a través de medios más mecánicos. Muestra, por otro lado, una manera

tremendamente contemporánea por parte del artista y no del investigador, en este caso David Hockney. Que exista un dibujo fielmente acabado no implica solo que sea meticuloso en la preparación del cuadro, muestra también que ese dibujo posee una gran importancia, pues en él se entrevé la pugna por resolver, no tanto en la obra final.

resolverlo

-

> “Transformar un problema para hacerlo soluble no es resolverlo.”⁸⁶³

respiración

-

> A propósito de Per Barclay: “Como una mesa animada esta instalación se expande por todas las salas a imagen del líquido rojizo (a medio camino entre el vino y la sangre). Este movimiento así como la fuerte coloración acentúan el aspecto orgánico ya muy presente teniendo en cuenta *la respiración*, debida a la bomba que desarrolla una energía bruta, curiosa y a veces amenazante alternando ritmos contrarios: entre el lento fluir y el fuerte vertimiento. Una respiración que nos puede sugerir el pensar en una analogía con una posible identificación con cuerpo extraño en una muestra que, más que con un dispositivo para ser observado, se parece a un organismo en movimiento que por su modo de funcionar genera su propia autonomía y una gran proximidad con el visitante.”⁸⁶⁴

respuestas

-

> “Una buena pregunta debe evitar a toda costa una respuesta.”⁸⁶⁵

restos

-

> En los comportamientos residuales, aquellos no

862- REINHARDT. Ad. 1961. *Art as Art, the selected writings of Ad Reinhardt*. Barbara Rosse. University of California. Press, p. 81.

863- VALÉRY. Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 430..

864- OLIVA ARAUNA. 2007. Galería. *Nota de prensa con motivo de la exposición de Per Barclay*. Madrid.

865- GARCÍA. Dora. 2001. *Una buena pregunta debe evitar a toda costa una respuesta*. Barcelona. Serie “Frases de oro”. Desde 2001, pan de oro sobre pared.



programados y que se consideran residuales, aquellos en los que el hombre no tiene la *guía del buen comportamiento*, en esos que se son los más inexactos son a su vez los más elocuentes.

retrato

-

> Es un modo que utiliza el artista para descubrirse a sí mismo y no al retratado.

> *Re trahere*: que significa traer a la memoria o el recuerdo de alguien

> Deconstrucción de la facialidad.

> John Berger⁸⁶⁶ comenta que no existe diferencia cualitativa en la forma que Velázquez pintaba una cara y la forma que pintaba unas nalgas. Pues los escasos retratos, en términos comparativos, que revelan una verdadera percepción psicológica (algunos de Rafael, de Rembrandt, de David o de Goya) sugieren un interés personal, obsesivo, por parte del artista, que no puede atribuirse sin más a la profesión de retratista. Esos cuadros tienen el mismo tipo de intensidad que los autorretratos.

> Ellen Harvey en la Bienal del Museo Whitney del año 2008 realizó 100 retratos de visitantes del Armory. Pedía a los modelos opinión sobre el trabajo y después les regalaba los dibujos.

retrospectiva

-

> Examen o reconocimiento.

> Canonización en vida.

> Licor de vanidad.

> Que mira atrás.

revelar

-

> Mostrar la luz, recogerla, fijarla.

revisar

-

> “Hay ejemplos insignes de poetas que vuelven sobre sus versos, que los revisan, los retocan, los pulen. Para mí eso es una falsedad. Octavio Paz decía que en poesía cuando se dice ahora se dice para siempre.”⁸⁶⁷

866- BERGER. John. 2006. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona. GGmínima. Traducido por Pilar Vázquez, p. 21.

867- ULLÁN. José-Miguel. (entrevista de ROJO. José Andrés). 2008. *No conozco poesía que no tenga una querencia por lo oscuro*. Madrid. EL PAÍS. Vida y Artes 10.04.08, p. 47.

868- RUIZ DE SAMANIEGO. Alberto. 2013. *Diccionario mínimo del surrealismo*. ARTE Y PARTE n° 107. Madrid. p. 70.

869- RODRÍGUEZ MARCOS. Javier; VALCÁRCEL. MEDINA. Isidoro. 2008. *El estudio plegable de Isidoro Valcárcel Medina*. EL PAÍS. Babelia. http://elpais.com/diario/2008/04/19/babelia/1208561951_850215.html (consulta 19 de Abril de 2008)

revolución (o rebelión)

-

> Un acto de rebelión es renunciar a la autoría, a la dictadura del autor.

> “Bajo el ideal regulativo de una subversión total de los valores y los goces, la acción no es tanto cultural como revolucionaria, vital, transversal (...) entre sus tentativas no se halla, en principio, la elaboración de creaciones culturales, sino modos de intervención en la existencia. Acciones que permitan transformar, intensificar, ampliar la vida presente. La escritura o el arte no son, pues, lo importante. Lo importante es la transformación –o la subversión por las imágenes- de ese gran juego que es la vida. La vida cotidiana, la de cada uno y colectivamente”⁸⁶⁸

riesgo

-

> “No soy un cantante de repertorio, me interesa el riesgo, no volver a enseñar piezas de hace 30 años.”⁸⁶⁹

rigor

-

> Ofrece el placer de lo extraño en su solución.



ritual

-
> “Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de su función ritual. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en que tuvo su primer y original valor útil.”⁸⁷⁰

rollo (interior)

-
> para Cixous, el cuerpo de la mujer es ya un texto y la escritura sería ‘el cuerpo articulado al máximo’. Esta idea es recogida con gran precisión por la artista Carol Schneemann, quien, en la performance *Interior Scroll* (1975), presenta la transformación del cuerpo de la mujer de objeto pasivo en agente parlante. Schneemann se va quitando poco a poco unas vendas, como si estuviese descubriendo una escultura acabada, y queda desnuda sobre la plataforma. Suave y gradualmente va desenrollando de su vagina un rollo de unos diez pies de largo hecho de papeles doblados y prensados (...) irá leyendo el texto en alto. A modo de texto sagrado (...) contiene la proclamación de un tiempo más allá del control patriarcal y misógino del cuerpo de la mujer.⁸⁷¹

romanticismo

-
> “En realidad, el romanticismo había sido el primer arte verdaderamente popular, mejor acogido por las masas que por los entendidos. Y ello por sus grandes dosis de sentimentalismo, por la posibilidad que ofrecía al espectador de identificarse con la obra. O sería mejor decir: con lo que sucedía en la obra. Porque el público no disfrutaba tanto de la obra de arte cuanto de las pasiones y situaciones que el realismo presentaba con total verosimilitud. Amaba la obra por lo que tenía de vida, no por lo que tenía de arte.”⁸⁷²

romper

-

> Hay varias maneras de romper con lo anterior, una de ellas es físicamente. Ai Wei Wei dejó caer un jarrón valioso por su antigüedad y por su precio ante la pasividad de una cámara que lo documentaba, otros de esos jarrones los pinto por encima con colores vistosos, más tarde un visitante a una exposición de su obra en Miami, en el museo Pérez, un artista local, cogió uno de esos jarrones y lo dejó caer ante la cámara, ante los vigilantes y ante el público, ese segundo artista lo detuvo la policía.

Rosenblum, Robert

-

> Historiador del arte, crítico y comisario. Robert Rosenblum falleció el seis de Diciembre del año 2007 a los 79 años, en Nueva York, ciudad donde nació. Profesor del Institute of Fine Arts de la New York University y comisario asociado en Solomon R. Guggenheim Museum, era conocido por sus investigaciones sobre Picasso y por sus “redescubrimientos” de artistas olvidados, como Gaspar David Friedrich, Vilhelm Hammershoi, entre otros. Sus amplios intereses profesionales abarcaron desde el siglo XVIII hasta artistas como Jeff Koons o John Currin, y entre los dieciocho ensayos que publicó destacan “transformations in late 19th Century Art (1997), Nineteenth Century Art (1984), Modern Painting and the Northern Romantic Tradition (1975), Cubism and Twentieth-Century Art (1976) y monografías sobre Andy Warhol, Frank Stella o Jeff Koons. Miembro de la American Academy of Arts and Sciences, fue nombrado Caballero de la Legión de Honor francesa y premio Frank Jowett Mather a la crítica de arte.⁸⁷³

870- BENJAMIN, Walter. 1927-1934. *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus 1973. Ed. Suhrkamp Verlag, 1972. Traducción de Jesús Aguirre. Ed. Suhrkamp Verlag, 1972, p. 26.

871- CARRO FERNÁNDEZ, Susana. 2010. *Mujeres de ojos rojos, Del arte feminista al arte femenino*. TREA, p. 202.

872- PARREÑO, José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 92.

873- OLIVARES, Rosa. 2007. *Necrológica de Robert Rosenblum*. Madrid. Revista LAPIZ nº229, p. 22.

rotoscopia (interpolada)

-

> Programa que convierte a la estética de dibujo medio warholiano y en medio cómic a una imagen que parte de lo real. Es una transcripción computerizada de la realidad



del dibujo.

> *Walking life* es la primera obra cinematográfica que usa la rotoscopia interpolada. Y produce una extraña sensación ver cómo el cine juega a dibujar. Uno se pregunta por qué. Algunas obras nos arrojan preguntas, las más no las contestamos porque además no es esa la intención de aquella pregunta, pero otras nos hace preguntarnos su por qué, su necesidad. Realizar una película para después de un programa informático convertirla en dibujos plano a plano y mostrar esto segundo, resulta de la necesidad del material para poder manipularlo o integrarlo en la historia con mayor naturalidad. Uno de los factores que está revitalizando el cómic es precisamente su enemigo natural. Y de la mano, la historia ilustrada o novela ilustrada, que ve cómo crece en número y calidad, impulsada por la industria del cine pero no necesariamente como barbecho para el mismo.

rueda (de hámster)

-

> En las jaulas de hamsters existen ruedas para que se ejerciten de un modo controlado (por el dueño de la jaula). Es una presentación controlada de libertad para el hámster. El hámster corre y corre y no va a ningún lado, no se mueve del sitio y entonces todos contentos. Es una opción humillante quizás para el hámster, frívola y canalla del dueño de la jaula. Pero sin la rueda quizás el hámster moriría por sobrepeso o falta de ejercicio. ¿Quién mas de los dos necesita la rueda?, ¿es necesaria o hay otras opciones?, ¿deberíamos soltar al hámster? El artista Franz West tituló así una exposición suya; quizás nos planteaba algo sobre los artistas, las instituciones, los críticos...los agentes del arte, quizás.

ruido (en cómic)

-

> Esfera acústica virtual.

ruptura

-

> Quiero señalar, en primer lugar, el nacimiento del arte moderno bajo tres dimensiones complementarias y entrelazadas. En principio, el elemento de ruptura, el aspecto fundamentalmente revolucionario que atraviesa la nueva percepción de la realidad (...) ruptura que supone aquí un concepto de varias dimensiones. Es una ruptura que se manifiesta, en un inicio, por la disolución de las normas de la armonía tonal y colorística del naturalismo y el impresionismo decimonónicos, de sus concepciones de espacio y de equilibrio. Ruptura de la construcción clasicista del espacio arquitectónico y plástica. Ruptura con el pasado en un sentido fuerte que a menudo cuestiona el arte occidental en cuanto a sus fundamentos metafísicos, religiosos y técnicos desde el Renacimiento. Ruptura con el pasado en un sentido fuerte que a menudo cuestiona el arte occidental en cuanto a sus fundamentos metafísicos, religiosos y técnicos desde el Renacimiento. Ruptura en cuanto a concepción misma de lo humano, en cuanto eliminación de los paradigmas humanistas clásicos, en cuanto redefinición de un arte antihumanista y violento, o la reformulación de la experiencia y la existencia individual en una edad de catástrofes sociales, guerras y cambio. Ruptura, en fin, en cuanto cuestionamiento de su concepto mismo de representación estética de lo real.⁸⁷⁴

rutina

-

> Uno dibuja cuando no hay nada más que hacer, cuando todo está hecho, cuando ha tenido cuidado de todo. Entonces a uno le dejan tomar las herramientas.

874- SUBIRATS. Eduardo. 2003. *El reino de la belleza*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes. p, 17.

S

saber

-

> Saber y actuar son lo mismo.⁸⁷⁵

> “El saber sin pensamiento -decía Confucio- es el trabajo perdido; el pensamiento sin saber es peligroso”.⁸⁷⁶

> “Una vez Bertrand Russell hizo un elogio total de la felicidad. Cuando terminó, alguien le preguntó: “Entre la felicidad y el conocimiento ¿usted que elegiría?”. Y el tuvo que admitirlo: el conocimiento. Es que la vida, si no, no te la crees.”⁸⁷⁷

sadismo

-

> Sade celebró el desprecio por el cuerpo ajeno para demostrar que el gusto por la crueldad estaba arraigado en la naturaleza humana. Y si Sade propugnaba la práctica de la violencia también como provocación filosófica, la literatura romántica y decadente (véase *maturin9*) recurre a menudo a ella como una suprema maquinación de la sensualidad. No menos horripilantes son otras páginas narrativas, algunas producto del puro gusto por lo sensacional, como en Fleming, y otras destinadas en cambio a condenar la crueldad del mundo, como en Conrad. En Orwell que nos recuerda que la tortura sigue existiendo en los regímenes dictatoriales, o en Kafka, que nos habla de una violencia metafísica que está siempre presente, tal como la vemos manifestarse aún hoy en los conflictos donde los beligerantes pierden todo sentimiento de humanidad.⁸⁷⁸

salto

-

> Georges Perec en su libro “*nací*”, que puede ser denominado de ensayo o papeles de *ideas sueltas*, escribe sobre el salto, como metáfora del arroyo, de mostrar la obra, de la interrelación entre diferentes situaciones como muestra de análisis de una realidad. Donde el salto es quizás la exposición de la obra.

salvaje

> Durante su existencia multimilenaria, las formaciones sociales calificadas de salvajes han ignorado y combatido de forma implacable la fiebre del cambio y el exceso de fantasías individuales.⁸⁷⁹

> "Ben Jonson exclama:

¡Cuán próximo a lo bueno está lo bello!

De la misma manera, yo diría:

¡Cuán cercano a lo bueno es lo salvaje!"⁸⁸⁰

sangre

> Jordi Valls, "comencé a vender mi sangre por dinero en 1984. La sangre era encapsulada seca en el vinilo transparente en algunos pocos picture-disc de The Pagan Drums of Calanda. Vendí cada uno de esos discos con sangre en £100. Ahora valen £1000 cada uno de ellos. Estoy enterado del trabajo de Joe Coleman y también del de Fanko B, pero yo estoy más en el placer que en el dolor. Más interesado en el trabajo de Marc Quinn, quien hace el retrato de sí mismo en 3-D con su sangre congelada. Para mí, Quinn, los hermanos Chapman, Tracy Emin, Damien Hirst. Ellos son los nuevos chamanes del siglo 21. Por supuesto yo estoy relacionado, por ahora, solo con lo que está aquí cerca de mí en Londres. En aquel entonces 1993-95, yo empecé pintando en grandes lienzos con mi propia sangre retratos de supermodelos fashion (Top models). Tenía un catálogo de pinturas. Durante 3 años una vez al mes una enfermera tomaba mi sangre con una hipodérmica y la ponía en unos frascos lista para pintar".

> "En el 2001 fui invitado por la escuela de arte de Grenoble, para exhibir las pinturas, todo pagado por

875- NITOBÉ. Inazo. 2006. *El Bushido*. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona, p. 52.

876- NITOBÉ. Inazo. 2006. *El Bushido*. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona, p. 98.

877- SAVATER. Fernando. 2008. *Didlogo con Eduardo Mendoza*. Barcelona. EL PAÍS. Babelia. 29 de Marzo de 2008, p. 6.

878- ECO. Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Italia. Random House Mondadori. Barcelona. Traducción de Maria Pons Irazábal, p. 227.

879- LIPOVETSKY. Gilles. 1987. *El imperio de lo efímero*. París. Traducido por Felipe Hernández y Carmen López. París. 1987. Anagrama, p. 27.

880- THOUREAU. Henry David. 1862. *Caminar*. Ediciones Ardora. 2010. traducción Federico Romero, p. 33.



el gobierno Francés. En vez de colgar las pinturas de las paredes los lienzos con sangre fueron tirados al piso sobre unas sábanas de algodón blancas, al igual que cuerpos muertos, que quedaron sobre el asfalto luego de un accidente en la autopista. Marc y Eric Hurtado de Étant Donnés, y mi hermano Marc, que vino de Barcelona, me ayudaron magníficamente con la producción de todo esto. El hall de exhibición era enorme como una cancha de tenis, mantuvimos el lugar oscuro con un reflector de luz blanca desde el techo hacia el piso en donde estaban las pinturas con la sangre descargada. En el día de la “muestra privada” yo invité a todos los estudiantes de arte en la escuela a pintar vaginas, graffitis hechos con aerosol, en todas las cuatro paredes blancas. En el mismo momento había 6 proyectores de diapositivas proyectando muy rápido, non-stop a tamaño real, fotos en color de supermodelos top vestidas o desnudas en la pasarela, sobre las paredes en toda la sala. También 2 proyectores de películas proyectaban al mismo tiempo en dos pantallas de pared muy grandes y en diferentes ubicaciones un collage del film que yo hice con Derek Jarman, y Genesis P-Orridge, sobre el accidente en mi auto, y otro film cuando estuve en España haciendo una performance en “La edad de oro”, en televisión. También otros filmes sobre la grabación de The Pagan Drums of Calanda. En tanto los hermanos Hurtado estaban en una mesa de mezcla, remezclando las grabaciones de VAGINA en forma enteramente explosivas a través del sistema de sonido. Toda la noche tuvo la clásica estructura de “una vista privada” de una galería de arte. Teníamos una lista de precios de las pinturas, con precios imposibles. Un libro de visitas donde la gente podía firmar y escribir sus comentarios e impresiones. Un barman profesional sirviendo champaña y dry martinis gratis. Fue catastróficamente buena y caótica. Una perfecta noche de Vagina Dentata Organ. Con sangre en el piso.”⁸⁸¹

sarcasmo

-

> “En 1961, Piero Manzoni elabora noventa latas de

conservas cuyo contenido es, según la etiqueta: ‘30 gramos de mierda de artista, conservada al natural’. Estas obras se encuentran repartidas por museos de todo el mundo.”⁸⁸²

saturnismo

-

> Envenenamiento producido por el manejo casi cotidiano del albayalde hecho con plomo. En 1792 Goya cayó gravemente enfermo durante un viaje a Cádiz. Secuelas de su mal será una sordera total. Del aislamiento que le produce surge una obra documentada en dibujo (y así lo explica en una carta dirigida a Bernardo de Iriarte el 4.I.1974) *cuadros de gabinete en los que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas y en que el capricho y la invención no tienen enganches*, dentro de ese aislamiento sonoro y ya octogenario se presenta a sí mismo en un dibujo (ahora en el Museo del Prado) como un viejo Matusalén, sobre un lema atribuido a Miguel Ángel Buonarroti: *aún aprendo*.

secreto

-

> El mejor guardado es el nunca revelado.

> En la web elsecretogo.net, uno escribe sus secretos anónimamente para compartirlos sin revelar la identidad. Casi todos son relativos al sexo y a la fidelidad.

> Un dibujo es un secreto revelado.

seducción

-

> Desde Platón se sabe que los juegos de luces y sombras en la caverna de la existencia obstaculizan el paso de lo verdadero. La seducción y lo efímero encadenan el espíritu, son los signos de la cautividad de los hombres. La razón, el progreso en la verdad no pueden acontecer más que en y por una persecución implacable de las

881- VALLS, Jordi. 2012. *Entrevista. The Sound Projector #1*. <http://www.geocities.com/mopitre2006/vdo.htm>, (consulta 29 de Marzo de 2012)

882- PARREÑO, José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 93 y 94.



apariencias, del devenir, del encanto de las imágenes.⁸⁸³

seminal

-

> De gran influencia.

semiótica

-

> Se ocupa de los signos y de cómo pensamos a través de estos, de la imagen (acústica) y la idea que se relacionan.

sensograma

-

> “Existe una ‘poética’ de las onomatopeyas, de carácter grafo-audio-visual. Las onomatopeyas se combinan a veces con los sensogramas, como el grito de dolor que acompaña al golpe que hace ‘ver las estrellas’, el suspiro del enamorado rodeado de corazones simbólicos, o el ronquido de quien ‘duerme como un tronco’.”⁸⁸⁴

sentido

-

> Todo poema puede o no tener sentido.

sentido (obvio)

-

> “en un ensayo publicado en 1970 en *Cahiers du Cinéma*, Roland Barthes desarrolla, alrededor de algunos fotogramas de Eisenstein, una teoría sobre lo que llama ‘el tercer sentido’. Ahí propone el *sentido obvio* como una evidencia cerrada (lo que va por delante y viene a mi encuentro) y el *sentido obvio*, ese que se da por añadido, como un suplemento que no se consigue absorber por completo. El brillante ejercicio especulativo no esconde que se está intentando decir algo a contrapelo porque, en su acepción común, esos dos términos designan lo romo o incluso lo irrisorio. El mismo Barthes bromea con el énfasis decorativo del director ruso e incluso llega a

883- LIPOVETSKY, Gilles. 1987. *El imperio de lo efímero*. París. Traducido por Felipe Hernández y Carmen López. París. 1987. Anagrama, p. 16.

884- GASCA, Luis y GUBERN, Román. 2008. *Diccionario de onomatopéyas del cómic*. Cátedra, p. 11.

885- CASTRO FLÓREZ, Fernando. 2007. *Hay bebés feos (Verdad de la buena) El marketing estético de la perogrullada*. Revista de Occidente nº 309. Madrid, p. 21

886- GOMBRICH, E. 1996. *La imagen y el ojo*. Madrid. Debate. Citado en: GAYOSO, J.M. 1996. Tesis. La palabra en el espacio plástico occidental, estudio de causas, efectos e interpretaciones. Dirigida por Dr. D. Manuel Parralo Dorado. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. 1996, página XIV.

887- GALLO, Ruben. 2006. *Violencia e imagen. Conversación con Alfredo Jaar*. Madrid. Revista de Occidente nº 297. Febrero de 2006, p. 150.

caracterizar los rasgos de un personaje como un ‘disfraz lamentable’ (...) ahora puede tener *sentido la verdad de la buena*.

Porque la perogrullada es capaz de domnar todos los tiempos. Perniola, en su diatriba estética contra la comunicación, señala que los artistas tienen dos alternativas: ser minusválidos o anacoretas.

Tengo la impresión de que no son ésos los derroteros preferidos por algunos creadores de nuestro tiempo que se entregan, con todo el placer del mundo, a lo perogrullesco o, por emplear un término acuñado por Luis Camnitzer, fundan un *arte boludo*.⁸⁸⁵

sentidos

-

> “Nuestros sentidos no nos fueron dados para aprehender formas, sino significados.”⁸⁸⁶

sentimiento

-

> El objeto aparece como depositario de un sentimiento en Damian Hirst.

> No necesariamente el propio.

> La capacidad de sentir no es única de la emoción.

sentimientos

-

> “En una entrevista, Fadi Mitri- el fotógrafo que cubrió las masacres en el Líbano- decía que un fotoperiodista no puede dejar que sus sentimientos interfieran con su trabajo. Mitra llevó esta filosofía a tal extremo que muchas veces no se percataba de la gravedad de los sucesos que había fotografiado sino cuando veía sus fotos publicadas, contextualizadas en un artículo.”⁸⁸⁷



señal

-

> “En ocasiones, el lugar que pisamos adquiere significación por la historia acaecida en él; otras veces, la significación del lugar, su fuerza intrínseca, es preexistente, y entendemos entonces que el templo (...) fue colocado allí *tan sólo para señalarlo(sic)*.”⁸⁸⁸

ser

-

> “Se han distinguido y se distinguen dos factores del ser: los componentes y su combinación, o los *elementos y la forma*. Aristóteles los separó, y la situación se ha mantenido así durante siglos. Tengamos en cuenta que la forma es uno de los conceptos que surge constantemente en las deliberaciones que se hacen respecto al arte.”⁸⁸⁹

seres

-

> “Han existido y se ha distinguido (tanto en filosofía como en el pensamiento cotidiano) entre dos tipos de seres: aquellos que forman parte de la naturaleza, y los que han sido creados por el hombre. Esta distinción fue introducida por los griegos, quienes diferenciaron entre lo que existe ‘*por naturaleza*’ y lo que existe por *arte*, o por institución humana.”⁸⁹⁰

servicio militar

-

> El 12 de Noviembre de 1994, Nelo Vilar proclamó en los juzgados de Castellón de la Plana el carácter artístico de su Insumisión al Servicio Militar Obligatorio y a la Prestación Social Sustitutoria. Ahora se encuentra a la espera de juicio, y el fiscal pide para él una pena de cárcel de dos años.⁸⁹¹

setenta (los)

-

> “Los setenta suponen una búsqueda de nuevos horizontes:

888- GONZÁLEZ, GARCÍA, Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 160.

889 y 890- TATAR-KIEWITCZ, Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid, p. 30 y 31.

891- PARREÑO, José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 97.

892- G. TORRES, David. 2007. *Joan Jonas, de lo híbrido y lo auténtico*. Barcelona. El Cultural. 27 de septiembre de 2007, p. 36.

893- NITOBÉ, Inazo. 2006. *El Bushido*. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona.

894- TATARKIEWITCZ, Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid, p. 22.

895- PARREÑO, José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 69.

el descubrimiento del cuerpo y la sexualidad, pero también el amor libre y lo natural; o la puesta en duda de los valores hegemónicos que representan Occidente y el capitalismo, pero también cuestionados a través de una visión exótica de culturas consideradas ancestrales, de los ritos, lo fabuloso o lo mágico y el retorno a la naturaleza.”⁸⁹²

shintoísmo

-

> Cree en la bondad innata y en la pureza divina del alma humana. Conócete a ti mismo, es un mandato delfico.⁸⁹³

shock

-

> “Palabra inglesa, traducida en español por ‘choque’ y usada antes de ser esta aprobada por la R.A. para designar una profunda depresión nerviosa y circulatoria, sin pérdida de conocimiento, experimentada a consecuencia de una intensa emoción.”⁸⁹⁴

SIDA

-

> “En el ámbito del SIDA el primer colectivo que echó a andar, en 1979, fue Group Material, que integraba a artistas bien conocidos, como Tim Rollins o Félix González Torres.”⁸⁹⁵

siderius nuncius

-

> Obra de Galileo en la que anuncia el descubrimiento de los cuatro satélites de Júpiter. En la copia original aparecen cinco dibujos muy precisos y de gran calidad artística de la Luna en las páginas 8, 9 y 10. La primera publicación es de 1610. Galileo frecuentaba los artistas de su época, de ahí su habilidad en el dibujo.

siglo XVII

-

> Este siglo es el del dibujo contemporáneo, como



derivación de las Academias (de las que se separan los Carraci y que entienden un buen dibujo como un destilado de Tiziano y Rafael) y los artistas independientes (Caravaggio propone el modelo de artista aislado, sin maestro ni discípulo). Agucci y Bellori, críticos de la época, distinguen por primera vez el valor conceptual del dibujo (la idea) y su consistencia real (esbozo) que se valora en el plano de la apreciación técnica y en el de la atribución.

significado

-

> “La *Odisea* no puede significar lo mismo para nosotros que para un lector en la Alejandría del siglo I, o para otro en la Francia del siglo XVII. Pero tiene un significado, continúa iluminando la mente del lector voluntarioso y receptivo con la poderosa luz de las posibilidades imaginarias.”⁸⁹⁶

signum (harpocraticum)

-

> Gesto de Harpócrates, el dios del silencio. Gesto con el dedo en la boca. Es un símbolo de melancolía y de silencio, también es una invitación a la renuncia cuyo sujeto da ejemplo, un exhortación al respeto y a la paciencia fruto de la calma interior. ¿Puede una obra hacer callar con su presencia?

silencio

-

> Sor Juana: Cuando en determinados momentos callamos lo hacemos, no porque no tengamos nada que decir, sino porque no sabemos cómo decir todo aquello que quisiéramos decir.⁸⁹⁷

> “El ejercicio de las facultades intelectuales pide un poco de silencio, y el silencio tarde o temprano, o exactamente al mediodía, la hora del ‘demonio meridiano’, o como la llamaban en aquellos monasterios, pide a su vez un poco

de bulla: la que meten toda clase de visiones, ensoñaciones y divagaciones. Pero hay más. Es probable que en esos instantes de extravío o suspensión de nuestras facultades intelectuales aprendamos mucho más que en todas las largas horas que dedicamos a mantenernos despiertos y atentos, de la misma manera que de niños sacábamos seguramente más provecho de los accesos de fiebre que de los intervalos de lucidez.”⁸⁹⁸

silencio (crítico)

-

> “La única arma del crítico es el silencio –ya saben cómo me divierto cuando los pintores se quejan de que les han dedicado 50 líneas para meterles bronca. Se olvidan de que eso es mejor que 100 líneas de felicitaciones.”⁸⁹⁹

896- HUGHES, Robert. 1993. *La cultura de la queja*. Trifulcas norteamericanas. Barcelona. Anagrama. Traducción Ramón de España, p. 125.

897- PÉREZ, David. 1995. *El límite de lo pronunciable*. Madrid. Lápiz nº68, p.68-75.

898- GONZÁLEZ, GARCÍA, Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 27, 28.

899- DUCHAMP, Marcel. 1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 24.

900- MARTÍ, Octavi. 2008. *Obituario de Simon Hantaï*. Madrid. El PAÍS, p. 42.

silencio (retiniano)

-

> Para Hantaï, el mercado era la muerte del arte y renunció a exponer: proclamó el silencio retiniano. Durante los últimos 25 años siguió trabajando (...) sólo sus amigos pudieron seguir una evolución que él quiso secreta y al margen de inversores.⁹⁰⁰

silueta

-

> Otorga precisión a las actitudes y movimientos. No despista de la forma a través del contenido.

silla

-

> Máquina desde donde pensar el mundo.

simbiosis

-

> Hay bacterias luminosas como *vibrio fischeri* que viven en simbiosis en el interior de los calamares. Estas bacterias producen luz fría que ayudan a difuminar la sombra que



proyecta el calamar cuando se mueve cerca del fondo, es decir producen un efecto de contra-iluminación. Los calamares, agradecidos por quedar protegidos del escrutinio de sus depredadores, proveen oxígeno y dan cobijo hospitalario a sus minúsculas anfitrionas.⁹⁰¹

símbolos

-

> Mientras que los signos son básicamente señales, los símbolos, sin embargo, son sustitutivos. Como explica Husserl “El símbolo existe efectivamente en el momento en que se introduce algo de la vida.”⁹⁰²

> “Usted se encuentra a plenos sol, sin ninguna sombra que lo proteja; un conocido japonés pasa por allí; usted le aborda y el instantáneamente se quita el sombrero... durante todo el tiempo que habla con usted retira su parasol de encima de su cabeza y permanece bajo el sol igual que usted...como no puede cobijarle, compartirá con usted su incomodidad.”

> “El norteamericano habla del material que constituye el regalo; el japonés habla del sentimiento que impulsa a hacerlo, ¿qué es lo mas importante, decir la verdad o ser cortés?”⁹⁰³

simetría

-

> Los *caduceo*, que son una sociedad marcadamente jerarquizada (por tanto, simétrica) tienen una pintura perfectamente asimétrica, como si tuvieran que imaginar en su arte lo contrario de lo que muestra su sociedad polarizada.

simetría (rota)

-

> Un lápiz apoyado sobre un papel desde su punta, se deja caer y rompe su simetría, apunta hacia algún lado y no puede volver a su estado anterior.

901- COSTA, Jordi y MENDÍBIL, Alex. 2005. *Plagiarismo*. La Casa Encendida. Madrid, p. 11.

902- ZERZAN, John. 1998. *Things we do* (cosas que hacemos). Columbia. Revista Anarchy n°45.

903- NITOBÉ, Inazo. 2006. *El Bushido*. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona, p. 63-65.

904- CLARKE, Tim, GRAY, Christopher, RADCLIFFE, Charles y NICHOLSON-SMITH, Donald. 1967. *Internacional Situacionista, sección inglesa*. Inglaterra. Pepitas de calabaza. 2007. Traducción Federico Corriente, p. 37.

905- MILLER, Arthur.I. 2006. *Einstein y Picasso, El espacio, El tiempo y los estragos de la belleza*. Barcelona. Traducción Jesús Cuéllar. Tusquets.

906- DUCHAMP, Marcel. 1916-1956. *Cartas sobre el arte 1916-1956*. Elba. Barcelona. Traducción de Viviana Narotzky. 2010, p. 44.

simulador

-

> “Cualquier cosa que pueda hacer el arte, la vida puede hacerla mejor. Un periodista describe la sensación de absoluta realidad que produce conducir un coche de carreras estático por un entorno consistente únicamente en película de color, que respondía a todos los movimientos del volante y del acelerador como si en realidad estuviese recorriendo un circuito. Incluso podían simularse sensaciones de un choque a doscientos kilómetros por hora.”⁹⁰⁴

simultaneidad

-

> Arthur I. Miller apunta que el desarrollo del cubismo y la teoría de la relatividad en un mismo momento histórico no es una casualidad. Ambos estaban investigando desde campos bien diferentes asuntos relativos a la naturaleza de la simultaneidad. Uno se ocupó de los efectos de esta en el tiempo, como es el caso de Einstein, y el otro, Picasso, lo hacía en el campo del espacio.⁹⁰⁵

sinceridad

-

> “Todos los mentirosos, todos los bandidos son sinceros. La falta de sinceridad no existe. Los pícaros son sinceros, la malicia es la clave de su éxito, pero todo su ser está hecho de sinceridad maliciosa.”⁹⁰⁶

síndrome (de Savant)

-

> Stephen Wiltshire posee un síndrome que le permite memorizar imágenes con gran precisión; él lo usa para después de observar una ciudad desde un helicóptero, reproducirla con rotulador con cierta precisión. Dibuja la ciudad en su mente y luego la pasa al soporte. Estuvo en Madrid y dio cuatro vueltas en helicóptero a la ciudad hasta almacenar la información que consideró oportuna



para su *ejercicio de memoria*.

síndrome (de Stendhal)

-
> Stendhal, Magherini (1989). Se refiere a las dolencias. Malestar, trastornos visuales y perceptivos, náuseas, vómitos...de algunos turistas extranjeros en Florencia abrumados por la importancia y calidad de enclaves y piezas artísticas de la ciudad Toscana y la dificultad de visitarlos y asimilarlos todos, como se supone debería hacer el turista considerado ideal. La alusión al escritor francés para describir “un síndrome cínico” fisiológico y psicológico se debe a la descripción de sus emociones y reacciones psíquicas, que realizó en sus escritos de viaje. Se deriva de una página concreta en la que se habla de la basílica de la Santa Croce y de la crisis que domina el escritor dentro de la Iglesia, obligándole a salir al aire libre, a la plaza, para recobrar de una vertiginosa atracción de historia acumulada y de recuerdos grabados en la piedra secular de la basílica de la ciudad.⁹⁰⁷

sinergia

-
> Cooperación de varios elementos con el resultado de algo nuevo producto de ambos y deudor de estos, pero otra cosa.

sinestesia

-
> Facultad poco común que tienen algunas personas, que consiste en experimentar sensaciones de una modalidad sensorial particular a partir de estímulos de otra modalidad distinta.

> Algunos personajes conocidos eran sinestésicos. Así, por ejemplo, Baudelaire, Rimsky-Korsakov o Nabokov experimentaban cierta mezcla de sensaciones de los distintos sentidos.

> Se han descrito casos de personas que ven los sonidos de colores, otras a las que ciertas formas les producen olores o sabores particulares, etc. No obstante, la sinestesia se puede producir dentro de una misma modalidad sensorial. Por ejemplo, las letras, los números o las palabras pueden producir la experiencia subjetiva de colores particulares. De hecho, este último tipo es el más abundante.⁹⁰⁸

singular

-

> La obra de Juan Muñoz iba avanzando por espacios cada vez más arriesgados, rompiendo corsés y fronteras entre los distintos géneros del arte. Buscaba impulsado más por la intuición que por los conceptos. Y no se detenía jamás cuando la posibilidad de experimentar algo nuevo se le cruzaba por delante. En el arte y la vida. Su obra es el referente inconcluso de una voz singular que tomó su potencia de tono sin atender a escuelas, caprichos ni modas.⁹⁰⁹

singularización

-

> Trasmuta la realidad; es lo que pedía ya a mediados del siglo XIX Max Stirner, que abogaba que, ante la indiferencia de lo igual, hay que hallar la indiscutible singularidad de cada cosa. Que es de lo que se ha dado cuenta la filosofía, el arte, la economía y la sociología contemporáneos. Entre lo humano no puede primar la serie sino lo singular, porque todo es único para cada usuario. Tras esas ideas bulle el concepto del arte moderno.⁹¹⁰

siniestro

-

> En 1919 Freud desarrolla la idea de “lo extraño inquietante”, que ha sido traducido al castellano por “lo siniestro”, siendo de este modo más conocido y más

907- MAGHERINI.G. 1989. *La síndrome di Stendhal*. Florencia. Grupo editoriale Florentino. 1989, página. 22.

908- Facultad de Psicología, Universidad de Granada. <http://www.ugr.es/~sinestes/> (consulta 26 de octubre de 2011)

909- LUCAS. Antonio. 2008. *Juan Muñoz revisitado*. Madrid. El MUNDO. Miércoles 2 Enero DE 2008, p. 10.

910- PUIG. Arnau. 2008. *La aparente incapacidad*. Barcelona. ABC nº 863. Arte, p. 30.



explícito. Antes, Schelling investigó la idea de lo siniestro como noción de extrañeza inquietante, pero lo plantea como lo que debía haber quedado oculto y sin embargo se muestra, como elementos vinculados a lo pavoroso a la angustia e incluso a los fantasmas.

> En términos de dibujo está muy extendido en el mundo gráfico, en el de los cómics.

> “Cuatrocientos cincuenta años. Esa es la distancia aproximada entre *El triunfo de la muerte*, un grabado del pintor alemán Hans Sebald Beham (1500-1550), y el dibujo *La muerte y la doncella*, de la artista norteamericana hoy afincada en Londres Laurie Lipton (Nueva York, 1953). Con estilos bastante aproximados (Lipton se reconoce heredera del Renacimiento alemán), ambos representan a una mujer joven a la que la muerte abraza como un siniestro destino inevitable. Curiosamente, estos dos artistas tan alejados en el tiempo coincidieron recientemente en Madrid, exhibiendo sus trabajos en salas dependientes de la Fundación Caja Madrid. ¿Pura coincidencia? Posiblemente no. Lo macabro ha vuelto al mundo del arte para instalarse cómodamente. ¿A qué responde su regreso ahora? Lipton lo tiene claro: ‘En una sociedad basada en la opulencia y el consumo, donde se nos empuja a una obsesión constante por mantenernos jóvenes y bellos, sin que nada más importe, mi arte no creo que pueda definirse como macabro. Más bien es realista. Define el estado de las cosas’.”⁹¹¹

sin (público)

-

> El artista existe, falta el público.

sistema

-

> El arte se salió del sistema para combatirlo pero últimamente ha vuelto a integrarse en él para dinamitarlo desde su interior.

sobremodernidad

-

> (Consultar mirada (segunda)). “A tales desplazamientos de la mirada, a tales juegos de imágenes, a tales vaciamientos de la conciencia pueden conducir, a mi entender, pero esta vez aquí de modo sistemático, generalizado y prosaico, las manifestaciones más características de lo que yo propondría llamar ‘sobremodernidad’.”⁹¹²

sobre (papel)

-

> Cada marca sobre un papel es un camino de no retorno, como la vida.

sobrevivir

-

> Impide vivir.

sociedad (de clases)

-

> El mito de que vivimos en una sociedad sin clases es un puro chiste, pero hay mucha gente que lo cree. Mi hija, que enseña en una facultad estatal subvencionada, me cuenta que la mayoría de sus estudiantes no muestran ningún signo de conciencia de clase y se consideran de clase media.

El propio discurso académico parece apuntar a esta falta de conciencia de clase. En los medios de comunicación aparece muchas veces el concepto de clase trabajadora, y también el de clase media (en titulares como ‘rebaja fiscal para la clase media’) pero nunca verás que se mencione ninguna clase alta o clase dominante.

No encontrarás ninguna referencia a la clase *dominante*, porque se eliminan sistemáticamente, eso es todo. Y los alumnos de mi hija que son de clase trabajadora, no se consideran miembros de la clase trabajadora. El adoctrinamiento funciona, desde luego.⁹¹³

911- ESPINOSA. Guillermino. 2008. *Siniestra belleza*. Madrid. EL PAÍS. http://elpais.com/diario/2008/04/20/eps/1208672807_850215.html (consulta 25 de abril de 2008)

912- AUGÉ, Marc. 1992. *Los no lugares*, espacios del anonimato. Francia. Gedisa editorial. Barcelona. 2008. Traducción de Margarita Mizraji, p. 97.

913- CHOMSKY. Noam. 2007. La (des)educación. U.S.A. Traducido por Gonzalo G. Djembé. Biblioteca de bolsillo. Crítica, p. 42.



solarización

-

> Dennis Oppenheim,: *Posición de lectura para quemadura de segundo grado*, obra realizada en 1970.

soltura

-

> Molina identifica la identidad con la soltura en el trazo.⁹¹⁴

solución

-

> “Si hay que hacer algo, ciertamente existe una manera de hacerlo que es la mejor, y la mejor manera es a la vez la más económica y la más elegante.”⁹¹⁵

> “La religión no es una explicación – es una solución.”⁹¹⁶

sombra

-

> “Siguiendo la terminología de Jung. Para este, la persona es la máscara que utilizamos para enfrentarnos al mundo –el yo, en sus distintos roles, que hemos construido para agradar a la sociedad- mientras que la *sombra* representa todos aquellos rasgos y deseos que el ego desecha y, por lo tanto, tiene que reprimir: el lado oscuro. La sombra, o personalidad oculta, es una característica temeraria a la vez que valiosa, ya que para Jung el bien y el mal no son conceptos absolutos.”⁹¹⁷

> Zona oscura causada por la interposición de un cuerpo opaco que intercepta la luz. En dibujo se representa a través de lo oscuro y suele ir acompañado del interés por mostrar un relieve.

> Se sabe muy poco acerca de los orígenes de la pintura, decía Plinio el Viejo (Como, 23-Nápoles, 79) en su *Historia Natural*⁹¹⁸. Pero una cosa es cierta: nació cuando, por

primera vez, se cercó con líneas la sombra de un hombre.

> Los primitivos la consideran el alma o una parte vital de sí mismos.

> Christian Boltanski, en su obra *Las sombras*, de 1986: en esta obra hay una inversión respecto a la fotografía, alusión platónica y simbolismo funerario, todo lo cual confiere a esta obra un carácter de síntesis total. Y Beuys, en alguna de sus acciones *chamánicas*, acciones simbólicas, confiere a la sombra la capacidad de alma desdoblada, volviendo a los orígenes del pensamiento primitivo.

sombras (chinescas)

-

> Dibujo por interposición.

sonido

-

> La dificultad de hablar de sonido a través de la plástica tradicional ha empujado a muchos artistas a adscribirse al vídeo como forma de estrategia artística o como soporte. Pero, ¿qué ocurre con el sonido antes de Nam June Paik, de Bill Viola, de Bruce Nawman (Indiana, 1941). Hay que ir hasta Magritte para pensar en él como el modo de incluirlo en una obra. En la obra *L'Assassin* aparece un personaje y a su alrededor otros personajes se muestran dispuestos a arrestarle o le observan. Lo que llena el momento es el sonido del disco, y éste, dada la naturaleza de la pintura, no lo podemos oír. Esta estrategia la usa Magritte en más ocasiones con la idea de poner de manifiesto las limitaciones de la pintura. En muchas obras suyas la anulación del concepto o su crítica es el tema que hay que representar. Mientras los críticos vieron atribuciones simbólicas y romanticismo en su obra, él consideraba que su obra era expresión de la libertad de pensamiento, puesto que, como él decía: *Tanto en los momentos normales de la vida como en los*

914- GÓMEZ MOLINA, J.J. 2005. *Los nombres del dibujo*. España. Cátedra, p. 202.

915- NITOBÉ. Inazo. 2006. *El Bushido*. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona, p. 58.

916- VALÉRY. Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 283.

917- HERREROS DE TEJADA. Silvia. 2009. *Todos crecen menos Peter*. Madrid. Lengua de Trapo, p. 182.



extraordinarios, nuestro pensamiento no manifiesta su libertad en toda su extensión. Está siempre amenazado o preocupado por lo que nos sucede.

Más recientemente, en la obra *Seated figures with five drums*, de 1999, de Juan Muñoz, el sonido y su presencia y significado o su ausencia premeditada y casi forzada fueron algunas de las preocupaciones estéticas.

sonido (dibujado)

-
- > “-Sonidos no verbales de producción humana: gemidos, gruñidos, ronquidos, suspiros, suspiros, estornudos, alaridos, sonidos guturales, resoplidos, etc.
- Sonidos de producción animal: mugidos, ladridos, rugidos, maullidos, balidos, graznidos, etc.
- Sonidos producidos por la naturaleza: viento, truenos, terremoto, etc.
- Sonidos producidos por objetos. Colisiones, zumbidos, timbrazos, traqueteos, etc.”⁹¹⁹

sonido (en el comic)

-
- > “Al abordar el tema de la esfera acústica virtual de los cómics (que son medios de comunicación insonoros) debemos recordar que en el cine –medio audiovisual– las representaciones visuales y acústicas son percibidas y decodificadas simultáneamente por los espectadores, mientras que en las viñetas de los cómics, aunque sus representaciones figurativas y escritas son también simultáneas sobre el papel, sus lecturas son en cambio consecutivas. No sólo esto. El relieve plástico otorgado a muchas onomatopeyas hace que el lector las perciba antes de descifrar el sentido de la totalidad del dibujo, en contraste con los textos de los diálogos, que suelen leerse después de haber examinado el dibujo. Y el tamaño de

sus letras, tanto como su color (frío cálido), sugieren su intensidad sonora, en un ejemplo singular de sinestesia óptico-acústica.”⁹²⁰

soporte

-

> Un dibujo normalmente es mostrado en una pared, puesto que la pared soporta un dibujo en un soporte que hace las veces de pared; alguien debió pensar en ahorrar este paso interpuesto. Aunque, dado que en Altamira se interesaron por el dibujo en las paredes, cabe pensar que la idea de dibujar en otro soporte surge por el interés de hacer, el dibujo transportable. En principio, un dibujo no entra dentro de lo útil, pero Valéry apunta cómo la fabricación de obras de arte tiene tendencia a la *utilidad de segundo orden* (Valéry 1930) (¿de ahí su necesidad de ser transportadas?). Por otro lado, la ventana de Leonardo ya no marca el acontecimiento de la mirada, podríamos hablar de la pantalla. Pero hoy, infinidad de soportes y actitudes externos a la pintura participan de una actitud pictórica innegable, por mucho que en algunos casos se plasme en medios diferentes o complementarios a la propia pintura o, en los más, se desplieguen en un espacio tiempo que tiende a negar la ortodoxia del puro cuadro. Lo que ha sucedido con esta práctica, como con otros medios, es una ampliación del objeto de análisis a descripciones estilísticas y contextuales mucho más vastas. Así pues, estas nuevas formas son nuevas denominaciones para el mismo asunto. Un manejo de afiliaciones formales que utiliza dispositivos espaciales, referenciales, sociales y narrativos, donde los sentidos se van reajustando en su roce con otros medios y soportes de representación (video, fotografía, imagen digital, el entorno o el objeto). Estos nuevos dibujos, mucho más complejos de analizar como tales, tratan las diferencias en las tensiones dialécticas con los contextos y medios, desarrollando un nuevo estatuto para la imagen. Este nuevo estatuto utiliza del dibujo, a veces, solo sus estrategias para ampliarlas a otros discursos y bajo

918- I.STOICHITA. Victor. 1997. *Breve historia de la sombra*. Madrid. Siruela. 1999. Trad. Anna María Coderch.

919- GASCA, Luis y GUBERN, Román. 2008. *Diccionario de onomatopeyas del cómic*. Cátedra, p. 9.

920- GASCA, Luis y GUBERN, Román. 2008. *Diccionario de onomatopeyas del cómic*. Madrid. Cátedra, p. 8.



otras normas. En otras ocasiones el soporte, como lo es para Gordon Mata Clark, vuelve a la pared para, aun sin saberlo el propio artista, dibujar con la motosierra, siendo la casa, el habitáculo y su sección el soporte y el discurso. De esta forma el dibujo se convierte en el acontecimiento sin soporte (este es el acontecimiento verdadero) una vez superado el lienzo.

soporte, (el accionismo vienés)

-

> Trabaja *el caos corporal*; agrede su cuerpo de manera efectiva realizando cortes y en ocasiones recreando la amputación de órganos tan simbólicamente esenciales como el pene. La violencia y el caos sobre el soporte más significativo e impresionable, la piel.

soporte, (el body art)

-

> El cuerpo aparece como eje fundamental de toda creación. El placer, el sufrimiento, la muerte, o la enfermedad dejan huella en él para mostrar a un individuo socializado.

> C. Burden, Gilbert and George, H. Nitsch, son algunos de los representantes de esta disciplina.

soporte, (el happening)

-

> Un arte que rechaza la historia, porque considera que esta mutila al ser humano.

>Ü. Lutti, Vito Acconci, Gina y Pane : sus heridas en el cuerpo que actúan como marcas de un mapa del dolor.

>J. Klauke: travestismo como búsqueda del hombre futuro.

sororidad

-

> “El término *sororidad*, ausente en los diccionarios de

la lengua española, procede de la raíz etimológica *sor* (definida como `hermana' casi siempre en relación con el ámbito religioso) y alude a la hermandad de las mujeres en el rechazo del papel que les ha tocado jugar en el guión patriarcal.”

sortilegio

-
> Forma parte de la tradición epistolaria de Artaud. En ellos jugaba no solo con la grafía sino con la disposición en la página. En ocasiones hacía agujeros con el fuego de la cerilla, que borraban dibujos meticulosos y elaborados. Artaud parecía necesitar la magia y el fuego para expulsar todo aquello que le acosaba.⁹²¹

sospecha

-
> “Para mí, lo mejor de la herencia del 68 es la cultura de la sospecha, la actitud que consiste en poner siempre en cuestión cualquier enunciado que se ponga por delante y no dar nunca por definitivas las ideas recibidas; y el acento libertario, la autonomía del individuo frente a todas las promesas comunitaristas, culturales o religiosas. Cuarenta años después estas dos actitudes se echan de menos a la hora de romper las nuevas formas de autoritarismo basadas en el triángulo que forman la seguridad como ideología, la competitividad como principio de vida y el sálvese quien pueda como destino.”⁹²²

921- ARTAUD, Antonin. 1996. *Works on paper*. Catálogo, Museum of Modern Art, Nueva York. 1996.

922- RAMONEDA, Josep. 2008. *Contestación mundial*. París, EL PAÍS. Babelia. 19 de abril de 2008. http://elpais.com/diario/2008/04/19/babelia/1208561952_850215.html (consulta el 20 de Abril de 2008)

sostenibilidad

-
> Consiste en satisfacer las necesidades actuales sin sacrificar las futuras.

splatter

-
> Schiller definió muy bien la disposición natural a lo



horrendo, y no olvidemos que en todas las épocas el pueblo ha presenciado con gran excitación las ejecuciones. Si hoy en día tenemos la sensación de habernos civilizado quizá es tan solo porque el cine ha puesto a nuestra disposición escenas *splatter*, que no perturban la conciencia del espectador porque se le presentan como ficticias.⁹²³

sponsor

-

> “Desde un punto de vista económico, tal involucración en las artes puede representar beneficios inmediatos y tangibles. Puede conllevar, para una Compañía, una extensa publicidad, una reputación pública mucho más brillante, y una mejora de la imagen corporativa. Se pueden generar mejores relaciones aduaneras, una más fácil aceptación de los productos de la Compañía, y una superior estima de su calidad. La promoción de las artes puede mejorar la moral de los empleados y puede ayudar a atraer personal cada vez más cualificado.”⁹²⁴

studium

-

> Lectura de la imagen sin conocer el contexto ni condiciones externas a la visibilidad que se le presta en cierto anonimato.

sublimar

-

> Jake and Dinos Chapman reinterpretaron los *desastres de la guerra* de Goya sobre la propia obra de Goya, sublimando lo real y ficticio y barroquizando la contemporaneidad. Recurren a la historia para elevar la propia.

sublime

-

> En el siglo XVIII la discusión sobre lo bello se aparta de la búsqueda de las reglas que lo definen para considerar los

efectos que produce, y las primeras reflexiones sobre lo sublime no se refieren tanto a los efectos artísticos como a nuestra reacción frente a los fenómenos naturales en los que predomina lo informe, lo doloroso y lo tremendo (...) se experimenta la sensación de lo sublime frente a una tormenta, un mar tempestuoso, rocas inaccesibles, glaciares, abismos, extensiones sin fin, cavernas y cascadas, cuando se goza del vacío, de la oscuridad, de la soledad y del silencio, de la tempestad. Impresiones todas ellas que pueden resultar placenteras cuando se siente horror a algo que no puede poseernos ni puede hacernos daño.⁹²⁵

sublime (Kant)

-

> Para el filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804), Lo Sublime es lo que resulta de agragar o añadir lo infinito a Lo Bello. Es lo terminantemente grande, sobrecogedor, preternatural, impar. El filósofo alemán distingue dos clases de Lo Sublime:

Uno. El matemático

Dos. El dinámico.

Es sentimiento del primero, es ocasionado por la monumentalidad –tamaño irreverente, imprudentemente vasto- de la Naturaleza. El sentimiento del segundo, lo infunde la magna y desproporcionada Potencia de la Naturaleza, El sentimiento del Sublime Matemático, engendra tristeza, el sujeto toma consciencia de sus limitaciones sensoriales, de la inviabilidad de una contemplación saturada, perfecta total, de la Naturaleza. Y, al admitir esa falta, esta indigencia, muda la aflicción en el sentimiento de Lo Sublime. El sentimiento del Sublime Dinámico, promueve temor. El hombre percibe la nimiedad de su poder, la modestia de sus fuerzas. Y, al consentir esta flaqueza, este raquitismo y esta inconsistencia ontológica, acierta en la inferencia de una

923- ECO, Umberto. 2007. Historia de la fealdad. Italia. Random House Mondadori. 2007. Barcelona. Traductora María Pons Irazazábal, p. 220.

924- ROCQUEFELLER, David. 1966. *Culture and the Corporation's Support of the Arts*. Discurso pronunciado para la Conferencia Industrial Nacional de Estados Unidos, el 20 de septiembre de 1966.

925- ECO, Umberto. 2007. Historia de la fealdad. Italia. Random House Mondadori. 2007. Barcelona. Traductora María Pons Irazazábal, p. 276.



facultad –como poderío- inagotable del sujeto. Advierte la autonomía de acción del hombre (la soberanía de su destino); conoce que no está subordinado a la desfasada potencia de la Natura.⁹²⁶

sublimidad

-

> “El concepto de sublimidad se formó en la retórica antigua –como el concepto de sutileza- pero fue valorado de una forma más positiva. Un estilo sublime, o elevado (como lo denominaba el erudito polaco clásico Tadeusz Sinko) era considerado el superior de los tres estilos de la elocuencia, considerándose la sutileza como el inferior. Se consideraba también que era grande (*grandis*), y grave (*gravis*), y estos sinónimos indican que la sublimidad se entendía como grandeza y gravedad.”⁹²⁷

subvención

-

> “Natalie Heinich habla de un triple juego basado en tres momentos: transgresión, reacción y aceptación⁹²⁸ (...) Donde el artista transgrede, el espectador reacciona y el especialista –la institución- acepta.”⁹²⁹

> “Rainer Rochlitz, dejando al espectador *fuera de juego*, propone una versión aún más interesante del modo en que la institución asimila sus transgresiones, al establecer una dinámica de subversión y subvención; solo dos fases, transgresión, proporcionando, así, una ilusión de porosidad de frontera, una ilusión de libertad en el artista. Subvencionando la subversión, el sistema se fortalece a sí mismo.”⁹³⁰

suciedad

-

> “Según Mary Douglas: ‘la reflexión sobre la suciedad implica la reflexión sobre el nexo que existe entre el orden y el desorden, el ser y no ser, la forma y lo informe, la vida y la muerte’. No podemos olvidar, por muy obvio

926- PIGNOLI. Giorgio; ROSENBERG. Lucio; ALTMANN. Kenneth. 2003. *Diccionario de estética*. Buenos Aires. Quadrata, p. 169.

927- ATARKIEWITCZ. Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid, p. 203 y 204.

928- HEINICH. Natalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. París. Minuit.

929- HERNÁNDEZ-NAVARRO. Miguel Ángel. 2006. *Entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro*. Revista de Occidente nº 297. Febrero de 2006, p. 11.

930- HERNÁNDEZ-NAVARRO. Miguel Ángel. 2006. *Entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro*. Revista de Occidente nº 297. Febrero de 2006, p. 11.

931- G. CORTÉS. José Miguel. 1997. *Orden y Caos*. Barcelona. Anagrama. Colección Argumentos, p. 38.

que pudiera parecer, que lo que es limpio con respecto a un objeto o situación, puede ser impuro con respecto a otra. No hay nada mas sucio en sí mismo, sino que está social, histórica y culturalmente delimitado. En la sociedad occidental contemporánea el cuerpo humano es el objeto que acumula más miedos y temores: 'El foco de todo el simbolismo de la contaminación es el cuerpo, asimismo el último problema a que induce la perspectiva de la contaminación es la desintegración corporal' El simbolismo corporal adquiere unas connotaciones altamente emotivas, todo lo que sea un desperdicio corporal es sinónimo de peligro. Todo aquello que hace referencia a los límites del cuerpo, que atraviesa sus fronteras (cualquiera de sus orificios), que signifique restos corporales (de piel, uñas, pelo...), que brote de él (esputos, sangre, leche, semen, excrementos...) tiene el calificativo de altamente peligroso, de impuro. Siendo la contaminación mas peligrosa la que 'se produce cuando que ha emergido del cuerpo vuelve a entrar en él'."⁹³¹

suicidio

-

> En el diccionario Universal de Zedler de 1743 se comenta: Si no hubieran estado sumidos en la depresión, en la furia o en la locura, los suicidas deberían ser enterrados como un perro bajo la horca.

sujetador

-

> Se trata de ocultar pero al final siempre descubrimos una tira, un indicio de su existencia, de su función. Un secreto que al ser desvelado erotiza, por saber que está en contacto directo con lo que oculta-sostiene.

sumergirse

-

> En 1927 Chiura Obata tenía 42 años y hacía 25 que había llegado a EEUU, desde su Japón natal. Estaba casado con



Haruko Kohashi, virtuosa del arte floral (ikebana) y de la ceremonia del té (chanoyu).

Había nacido en 1885 en la isla japonesa de Honshu con el nombre de Zoroku Sato y fue adoptado por su hermano mayor Rokuichi, una costumbre habitual en aquel entonces, y su cuñada.

Alentado por su hermano dibujo compulsivamente desde los cinco años y a los siete comenzó a entrenarse en la compleja técnica del sumi-e, disciplina en la que se utiliza una tinta especial (sumi) y unos pinceles especiales y que implica toda una manera de ser y estar. Le llevó dos años familiarizarse con ella un tiempo en el que no cejó de hacer líneas y círculos hasta alcanzar un estado especial del alma. Estudió con maestros (sensei) como Chikuson Moniwa y Tanryo Murata (que hasta empezar a enseñarle, le tuvo un largo tiempo limpiando su casa y cuidando su jardín, y fue quien le dio el nombre de Chiura: “mil bahías”), aplicándose por igual en la tradición y en el conocimiento del arte occidental, y en 1903, atraído por el paisaje estadounidense, se marchó a San Francisco en busca del éxito. En la ciudad del Oeste hizo de todo: sirviente de un actor, ilustrador para periódicos y revistas japonesas. Realizó numerosos apuntes del terremoto de 1906, en el que perecieron unas 3.000 personas y se derrumbaron 30.000 edificios.

Su amigo Worth Ryder, profesor de arte en la Universidad de Berkeley, le propuso recorrer el parque nacional Yosemite durante un par de meses. Lo cruzó de un extremo a otro con un Ford modelo T, acampando en los rincones mas dispares. Su intención era hacer más de un centenar de obras, pues, consecuentemente con el argumento de su maestro Murata, “un artista no tiene nada que decir hasta que ha realizado al menos cien pinturas (...) sumérgete en la naturaleza, oye lo que la naturaleza te dice con su calma, para que tú puedas aprender y crecer”, pensaba aquel japonés que llegó a realizar 150 trabajos en esos 60 días, fijando para siempre una visión mítica del lugar.

Tras aquella experiencia, y aprovechando un viaje a Japón, Obata acudió al taller del maestro grabador Tadeo Takamizawa para reproducir algunas de las acuarelas de Yosemite mediante una antigua técnica de grabado en madera en la que se utiliza una pieza por color. Finalizó sus días como profesor en Berkeley.⁹³²

superego

-

> Noción disparatada de uno mismo que promueve el inmovilismo del que lo posee.

superioridad

-

> “La humanidad acuerda superioridad al sexo que mata y no al que engendra (Beauvoir, 1978, I:88)”⁹³³

superman

-

> “Pues sí, uno de los tipos que con más ardor guerrero durante décadas (desde 1938) ha sobrevolado el planeta, todo él de amor patrio henchido el corazón, ha roto su pasaporte. O se ha dado un mal golpe en algún aterrizaje forzoso o se ha pasado (habría que decir superpasado, ¿no creen?) con la kriptonita. El hombre de la capa, el superhéroe de los superhéroes, jubilado y muerto ya el Capitán América, el mismísimo Superman ha anunciado en su última aventura, la 900, publicada el pasado miércoles, que renuncia a la ciudadanía norteamericana. «Quiero hablar en las Naciones Unidas mañana e informarles de que renuncio a mi ciudadanía estadounidense. Estoy cansado de que mis acciones se interpreten como instrumentos de la política de los Estados Unidos», aseguró el superhéroe volador tras ser recriminado por asistir en el tebeo a una manifestación en Irán contra el dirigente Mahmud Ahmadineyad, según informa Efe.”⁹³⁴

932- HERNÁNDEZ CAVA. Felipe. 2008. *Obata's Yosemite*. Madrid. EXIT EXPRESS nº34, p. 83.

933- CARRO FERNÁNDEZ. Susana. 2010. *Mujeres de ojos rojos, Del arte feminista al arte femenino*. TREA. p. 161.

934- DE LA FUENTE. M. 2011. *Superman renuncia a la ciudadanía estadounidense*. Madrid. ABC. <http://www.abc.es/20110429/cultura-libros/abcm-superman-hace-capasayo-201104291054.html> (consulta 29 de abril de 2011)



superponer

-
> El filme ¿Quién engañó a Roger Rabbit? fue más que un astuto filme para niños. Funcionaba en muchos niveles, pero la verdad interesante era la manera en que colocaba lo dibujado sobre lo fotografiado. La primera parte del filme mostraba a un personaje dibujado (Roger) en un mundo fotografiado; la segunda mostraba a un personaje fotografiado (interpretado por Bob Hoskins) en un mundo dibujado (Toontown). Lo realmente nuevo era la manera en que la figura dibujada tenía sus bordes suavizados en el mundo dibujado para crear mayor ilusión de que estaba en el mismo espacio que el fotografiado (advuértase que aquí digo “fotografiado” y no “real”). Y el personaje fotografiado también tenía los bordes suavizados en el mundo dibujado, no parecía “pegado”. Antes de *Roger Rabbit*, todos los intentos de poner personajes dibujados junto a personajes fotografiados, como en *Mary Poppins*, tuvieron el impedimento de que las figuras dibujadas tenían bordes duros.

Pero la manipulación de imágenes por ordenador está facilitando las cosas. Piénsese en *Parque Jurásico*: una magnífica mezcla de dinosaurios dibujados (que tienen un asombroso aspecto de fotografías) con un paisaje fotografiado en lo que parecía un corte sin costura. Para mí el encanto de este filme era que estaba hecho con una cámara, la cual se supone que captura la realidad, pero trataba de dinosaurios, que sabemos que no existen. De modo que ¿eso era “real”?⁹³⁵

superstición

-
> “Era simplemente instalarse en el convencimiento o superstición de que no existe lo que no se dice. Y es verdad que sólo lo que no se dice ni expresa es lo que no traducimos nunca.”⁹³⁶

supuesto

-

> Pensar que la obra existe cuando solo comprobamos la documentación. El Land Art y el conceptual son grandes fans de esto, del supuesto. El supuesto es enseñar una foto que documenta un acto que no vemos más que sobre esa foto. Sobre la base de ese supuesto, Fontcuberta desarrolla toda su obra. Al saber que solemos dar por supuesto muchas cosas, participa de nuestra credulidad para plantearnos una obra que se basa en la documentación de lo que no ocurrió.

surrealismo

-

> Bretón habló en más de una ocasión del surrealismo como aquello que iba a permitir re-aprender el mundo: si el mundo había perdido, las manos del surrealismo volverán a cogerlo. Naturalmente en una persona que, como Breton, hacía de cualquier gesto una expresión, el escalón de un Proyecto, esa afirmación tenía una dirección, un objetivo: iba encaminada

contra aquellos que, como Tzara sobre todo, estaban convirtiendo en in-aprensible todo lo que tocaban.⁹³⁷

sustracción

-

> “Mientras buscaba otros materiales y estructuras de presentación, en 1960 Weiner había hecho estallar cargas de TNT en un parque de California, construyendo esculturas por sustracción. La sustracción de partes de un objeto dado es el negativo de la adición de características materiales que constituía el paradigma de la intervención artística.”⁹³⁸

susurro

-

> “Cuanto mas íntima es la expresión, más hondamente

935- HOCKNEY, David.
2001. *El conocimiento secreto*. Madrid. Destino, p. 196.

936- MARÍAS, Javier.
2009. *Corazón tan blanco*. Barcelona. Random House Mondadori S.A, p. 55.

937- DE CHIRICO.
Giorgio. 1917. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Roma. Trad. Jordi Pinós. Colección de arquitectura. Murcia. 1990, p. 9.

938- FAUS, Clàudia.
2009. *Tiempo como materia*. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, p. 14.



conmueve. Pero hoy en día vivimos en una cultura en la que cuanto más gritas, mayor atención te prestan, y ya no queda espacio para el susurro, para la sensualidad íntima. Siempre hay ruido. Creo que las galerías de arte y los museos se han convertido en parques temáticos.”⁹³⁹

sutil

-

> “Delgado, delicado, tenue, fino, agudo, ingenioso, perspicaz.”⁹⁴⁰

939- MICHALS. Duane y
VIGANÓ. Enrica. 2001.
*Duane Michals habla
con Enrica Viganó*. La
Fábrica y Fundación
Telefónica, p. 13.

940- VARIOS AUTORES.
1980. *Diccionario de
sinónimos y antónimos*.
Bibliograf. Barcelona.
p, 343.



tabú

-

> “La culpa de todo la tiene una palabrita polinesia: *tabú*. Allí, aunque resulte, tal y como advirtiera Freud, difícil de traducir, se encuentra unido lo aparentemente opuesto: lo sagrado o consagrado y lo inquietante, peligrosos, prohibido o impuro. Nuestra neurosis obsesiva nos impulsa, una y otra vez, a tocar lo que nos aterra, a revolcarnos en la inmundicia para soportar mejor la imposibilidad contemporánea del intercambio simbólico. Parece como si muchos artistas buscaran, precisamente, la redención en los desechos, que son, propiamente, la marca de los hombres. Bataille pensaba que la repugnancia primitiva era quizás la única fuerza violentamente actuante que puede dar cuenta del carácter de exterioridad zanjada propia de las cosas sociales: el núcleo social es tabú, es decir intocable e innominable; participa desde el principio de la naturaleza de los cadáveres, de la sangre menstrual o de los parias. El asco está unido al peligro, desde la contaminación al miedo a ser mancillado, impide, en términos freudianos, la satisfacción del deseo inconsciente y nos recuerda nuestra *animalidad*, pero es abominable y aterrador lo que nos mantiene, aunque sea precariamente, juntos. *Lo que tenemos que soportar es la carroña*, como esa violencia baudelairiana del cadáver en un camino pedregoso.”⁹⁴¹

tacha

-

> “Tilde, falta, defecto, mancha, mácula, mancilla, impureza, desdoro, perfección.”

tachadura

-

> Implica intento.

> Caracteriza lo opuesto a lo lineal.

>Puede contener gesto, es una marca o un grafismo; resalta, u oculta como en el caso de Arnulf Rainer y en Giacometti suprime la línea, el relieve y la forma restituyendo la superficie por la materia.

>Puede ser activada como automatismo psíquico.

> El cuadrado negro de Malevich es de reserva o tachadura de lo que no exponiéndose, no se da. La tachadura en la cara de un retrato no niega sino que destaca, muestra lo que no está. En Jim Dine conforma un espacio o marca una zona. En Cy Twombly es una trama, de su repetición forma un orden, configura con ella un espacio lleno o arabesco. En Bernardi Roig supone una asignación o reclamación de un vacío. En Pollock es esputo y gesto viril. Es eyaculación, es representante del machismo pictórico. Un acontecimiento que recordar, un *souvenir*.

>No confundir tachadura con garabato.

tachar

-

> “Borrar, rayar, testar, suprimir, culpar, censurar, tildar, notar.”⁹⁴²

941- CASTRO FLÓREZ. Fernando. 2007. *Hay bebés feos (Verdad de la buena) El marketing estético de la perogrullada*. Revista de Occidente nº 309. Madrid. P. 9.

942- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona. p. 344.

943- OLIVARES. Rosa. 2008. *Entrevista a Rogelio López Cuenca*. Madrid. EXIT EXPRESS nº35, p. 7.

taller

-

> El artista hoy ya no tiene taller porque ya no hace lo que antes se hacía en estos espacios. El artista ha cambiado, luego también han cambiado las formas de hacer, de pensar y representar su trabajo. Ahora mismo se está produciendo una fetichización en torno a las nuevas tecnologías. Ese es el cambio, no los aparatos, ni la velocidad, son las herramientas. Estos medios han sido creados ya por otros modos de pensar y están generando, entre comillas, otras maneras de producir.⁹⁴³

>Una exposición de un artista es un trozo de su taller, excepto cuando el taller es la cosa o la exposición es el



espacio expositivo.

taller (-estudio)

-
> “Los diccionarios no dicen gran cosa sobre las diferencias entre un *estudio* y un *taller*; sólo que el uno se destina a ‘trabajos intelectuales’ y el otro a ‘trabajos manuales’.”⁹⁴⁴

tamaño

-
> “Hablando antes con otra persona, le decía que las ideas pequeñas necesitan una reproducción muy grande. En cambio las grandes ideas pueden sobrevivir muy bien en una reproducción pequeña. Creo que cuanto más trivial es la obra, mayor tienes que hacerla. Así, por lo menos, el tamaño apabulla.”⁹⁴⁵

tapar

-
> Hay varias maneras de tapar: una es para ocultar, otra para hacer ver mejor, algunas como renuncia, otras como apropiación. Tapar como apropiación es lo que hizo Josechu Dávila Buitrón con una obra clásica, atribuida a un gran pintor, la cubrió con pintura de clorocaucho, la tapa para hacerla suya. Lo hizo ante la mirada de los conservadores de un museo. Tapar para hacer ver, puede resultar confuso, pero se lleva haciendo mucho tiempo, es el barniz que además busca la protección y en esa protección destroza muchas veces la pintura, literalmente y físicamente. Tapar para ocultar es para impedir la visión, para ocultar con interés. Tapar como renuncia es parecido a tapar para ocultar, en este caso cambia el motivo. Hay muchas maneras de tapar, como la de introducir en una caja o la de dibujar encima otro dibujo para que el de abajo quede integrado u oculto.

tarea

-

> “Para Debord, la tarea propia del arte es la de sustraer al tiempo, haciéndolas eternas, las experiencias vividas.”⁹⁴⁶

tatuaje

-

> Procedimiento de decoración del cuerpo humano con dibujos, consistente en la introducción de pigmentos colorantes en la piel mediante punciones, incluida la técnica de micropigmentación.

> No se conoce cuándo empezó el tatuaje. El origen de la palabra podría ser de *Ta* de raíz polinesia y de significado golpear. Antiguamente el procedimiento era por golpeo de un hueso contra otro con la intención de introducir la tinta en el cuerpo. La palabra latina para tatuaje es estigma, que a su vez se refiere a marca realizada con algún instrumento afilado, que era útil para marcar a los esclavos y delincuentes, con lo cual su significado era también el de la culpabilidad.

> Los dibujos sobre la piel que luce Robert de Niro en el *Cabo del miedo*, de Martin Scorsese. A su vez es un modo de establecer propiedad sobre el objeto marcado. En el caso del hombre revela la importancia que da a aquello con lo que se ha tatuado. Mostrando de este modo en ocasiones dependencia o identidad.

944- GONZÁLEZ. GARCÍA. Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 28.

945- MICHALS. Duane y VIGANÓ. Enrica. 2001. *Duane Michals habla con Enrica Viganó*. La Fábrica y Fundación Telefónica, p. 12.

946- PERNIOLA. Mario. 2007. Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. Traducción: Álvaro García-Ormaechea. Editorial: Acuarela & Machado, p. 21.

tatuaje (criminal)

-

> “Me gustaban los tatuajes que podríamos llamar de autor, y preguntaba a mi padre, a mis tíos y a sus amigos por los tatuadores que habían conocido. Estudiaba los diseños de los grandes maestros y trataba de descubrir las técnicas utilizadas para obtener los diversos efectos. Luego las comentaba con mi maestro, el abuelo Lesa, que me ayudaba a comprenderlas mejor y me enseñaba a adaptarlas a mi modo de tatuar.



Él estaba contento, porque se daba cuenta de que los motivos me interesaban no sólo por su relación con la tradición criminal, sino también por su valor artístico. Cuando pasé de estudiar los dibujos propiamente dichos, empecé a preguntarme y a preguntarle por qué los tatuajes no podían considerarse obras de arte en sí mismas. El abuelo Lesa me contestaba que el verdadero arte es una forma de protesta, y que toda obra de arte debe crear contradicciones, generar controversia. En su opinión, el tatuaje criminal era la forma de arte más pura del mundo. La gente, decía, odia a los criminales pero ama sus tatuajes.

Yo replicaba que quizá podía establecerse un vínculo entre arte de calidad y significado profundo, filosofía de la tradición siberiana.

> Cuando llegue el día en que cualquier persona quiera tatuarse los símbolos de nuestra tradición, entonces tendrás razón...Pero no creo que ese día llegue jamás, porque la gente nos odia a nosotros y a cuanto tiene que ver con nuestra vida –respondía él.²⁹⁴⁷

tattoo

-
> Tradicionalmente el arte Chino estaba íntimamente relacionado con el paisaje, hasta que esta tradición fue abolida durante la Revolución. Actualmente los artistas contemporáneos vuelven a esa tradición en diferentes formas. La obra *Paisaje Chino-Tattoo*, realizada sobre el cuerpo del artista Huang Yan, enfatiza la fuerza vital o qi, que estuvo siempre presente en el paisaje de la pintura tradicional China, y corrobora cómo el legado cultural Chino ha dejado una marcada huella en su pueblo.

taxidermia (de lo obvio)

-
> Actitud relativa a un artista-sociólogo que bajo la lupa y en unas condiciones exageradas revisa acontecimientos

que no tienen ninguna relevancia (en principio) y sobre los que aplica una madeja de reflexiones de un calado impensable en ese acto. Lavarse los dientes o cruzar la calle puede someterse a esta clase de acción bajo la lupa de Matt Vescovo. (ver Matt)

teatro

-

> “El teatro puede participar de la representación, como del espectáculo, es una situación espacial, la construcción de un lugar en torno a una ausencia. Hay teatro porque falta algo. (...) las potencias del teatro crecen desde la conciencia de su fragilidad como acontecimiento de grupo. Se afirma como voluntad de hacer en la medida en que se acerca a los márgenes que lo niegan. Pensar el teatro como capacidad de afirmación de lo incierto, a mitad de camino entre la ausencia de obra y la presencia fugaz del grupo, permite abrir un lugar de una enorme especificidad social y estética. En ese lugar el yo y el grupo, el sentido y la historia se deja ver cada uno como límite del otro. La potencia del teatro opera en la medida en que recupera su fragilidad originaria, en los márgenes con otros espacios y modelos de comunicación, su no historia en relación con su historia impuesta, su sentido grupal frente al individuo, lo fugaz de un instante frente al escenario como espacio de poder, su posibilidad frente a su imposibilidad.”⁹⁴⁸

947- LILIN. Nikolái. 2010. *Educación siberiana*. Barcelona. Ed. Salamandra. Trad. Juan Manuel Salmerón, p. 98-99.

948- CORNAGO. Óscar. 2008. Comentarios en torno a la obra de teatro de Fernando Renjifo *El lugar y la palabra. Conversación interfe-rida*. Representada en la galería Off Limits. Madrid, 2008.

949- CRUZ. Juan. 2008. (entrevista a George Steiner) *Yo intento trabajar mejor*. Cambridge. EL PAÍS, p. 31.

técnica

-

> Ambigüedad, entre el conocimiento y la estupidez.

tecnología

-

> (Steiner 2008) “Hegel decía que toda nueva tecnología es una nueva filosofía.”⁹⁴⁹

> No solo organiza un nuevo dibujo mental sino también un nuevo orden sintáctico. Basada en el programa



aplicado y en el soporte final, la actual manera de trabajar con la tecnología se resuelve de modo y forma diferentes. Pero la estructura mental lo hace en un modo similar.

> Baudrillard, Edmond Couchot y Paul Virilio plantean cuestiones en torno a la alienación que produce la tecnología. Paul Virilio: Las nuevas tecnologías en contra de lo que nos han vendido no democratizan, como tampoco ocurrió con los descubrimientos del siglo XIX.

> Filippo Marinetti: La tecnología crea un nuevo tipo de hombre.

> Léger: lo que mas le interesa de la tecnología es su adaptabilidad al organismo, no a su humanidad.

teléfonos

-

> “Uno de los artistas vinculados al Centro de Cálculo, Lugán, fue invitado a participar con una obra al margen de esta institución. Este artista trabajaba desde la década anterior en la Compañía Telefónica de España como técnico especializado en centrales públicas y privadas, lo que, según sus declaraciones, le reportaba un sueldo mensual y poder dedicarse a la creación con total independencia”⁹⁵⁰. “Decidió hacer una instalación que contase con cien teléfonos y cabinas. A Alexanco y Luis de Pablo les pareció una idea maravillosa, pero irrealizable por su coste (...) pero Lugán consiguió que Telefónica lo cofinanciase (...) por un lado, habría cuarenta teléfonos intercomunicados: al descolgar uno en un lado del paseo, sonaba otro al otro lado. El planteamiento era sencillo, gente anónima, desconocida podía establecer una relación a través de ellos. Por otro, dispondría un grupo de veinte teléfonos intercomunicados temporizados, igual que los anteriores, pero aquí la comunicación se cortaba a los tres minutos y se acoplaba con otro. Otros veinte, serían conectados a mensajes, para escucharlos y dejarlos. Otros tantos, estarían enchufados a un

magnetófono, a través del cual se escuchaba música. Por último, diez cabinas. Cinco de ellas enlazaban con conciertos, conferencias, teatros, cine y espectáculos en general. Las otras cinco con bares, colegios, talleres y casas de citas (es decir, un prostíbulo).

Esta última opción fue la más problemática. Contacto con tres, pero las dos primeras no quisieron saber nada del tema, pues temían represalias gubernativas(...) podían contestar lo que quisiesen, fue un éxito general, como muestran la práctica totalidad de las fotografías de los Encuentros, donde se ven largas colas para hablar con esa cabina.”⁹⁵¹

telescopio

-

> Ver más lejos que el ojo.

> Su invención se refiere a una necesidad militar, no a la astronomía, pues permitía al ojo ver al enemigo a mayor distancia. Su nombre en inglés es catalejo: *spyglass* y su traducción, *cristal de espía*.

televisión abstracta

-

> Término que el crítico de arte Jean Paul Fargier utiliza para denominar al videoarte.

teoría

-

> Han existido movimientos privilegiadores de una teoría que controlase la producción, han existido los que lo han combatido y la figuración neoexpresionista en Francia vuelve, en la estela de la transvanguardia italiana y del neoexpresionismo alemán, a liberar a la obra de las cadenas de la teoría.

950- BARTOLOZZI. Francis. 1972. *Los encuentros*. Arriba España. 2 de julio de 1972, página.16.

951- LÓPEZ MUNUE-RA. Iván. 2009. *Los encuentros de Pamplona*: de John Cage a Franco pasando por un prostíbulo. Arte y Parte nº83. Editorial Arte y Parte, p. 23.



terapia (ocupacional)

-
> “También ha llegado a las prisiones; y por un lado me alegre, pues modelar plastilina debe de ser mucho menos penoso que picar piedra. Por otro, sin embargo, mucho me temo que el trabajo en el que el arte consiste no salga de ello muy airoso, sino envilecido, alienado.

Con sus inevitables talleres y sus tétricos planes de `redención por el trabajo`, y se entiende que mayormente manual, las cárceles nos están diciendo por las claras todo lo que deberíamos saber sobre esos equívocos lugares, los talleres: lugares de sumisión y de libertad a un mismo tiempo; de horrores y prodigios, de oscuridad y claridad.”⁹⁵²

teratología

-
> Se entiende con este nombre a la disciplina científica que, dentro de la veterinaria y la medicina, estudia a las criaturas deformes, es decir, aquellas creaciones naturales en una especie que no responde al patrón común.⁹⁵³

terminar (una colección)

-
> Monsieur Pigozzi (2007) considera que una colección se termina de diferentes formas: la muerte, la falta de dinero, la quiebra, la enfermedad o el aburrimiento. Yo no soy demasiado viejo, creo tener buena salud.

términos

-
> “Los términos que se utilizan en estética has surgido y se han establecido en su mayoría del mismo modo que lo han hecho los términos en otros campos del saber (...) Algunos se han incorporado gracias al esfuerzo de alguien, mientras que otros se han puesto en circulación de forma gradual, imperceptiblemente. El mismo término `estética` apareció en 1750 gracias a Alexander Baumgarten.

Del mismo modo, Charles Batteaux creó en 1747 el nombre de ‘bellas artes’ (*beaux arts*), designando con él la escultura, pintura, poesía, música y danza. No obstante, estos dos términos, ‘estética’ y ‘bellas artes’, sufrieron posteriormente algún cambio de sentido. Algo parecido ha sucedido con muchos otros términos: sus creadores determinaron sus significados, pero posteriormente también lo hicieron aquellos que los utilizaron.”⁹⁵⁴

terra (incognita)

-

> Ese otro lado de la razón que tantos artistas han buscado, que fue tan elogiado por Baudelaire. En esa búsqueda en la que Rimbaud animaba a perder el juicio, algunos no lo recuperaban.

territorio

-

> En algunas actitudes recientes el cuerpo es el territorio del dibujo. En la obra de Lorena Wolffer presentada en Experimenta 02, en Cardiff, País de Gales, titulada *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*. Pretende registrar los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez al tiempo que aborda la permisividad que subsiste en México a propósito de la violencia contra las mujeres. Utiliza su cuerpo como un mapa simbólico que documenta y narra la violencia en cincuenta de los casos, tomados de artículos encontrados en Internet. Sobre una plancha de morgue, la pieza se centra en reproducir en su propio cuerpo con un plumón quirúrgico- cada uno de los golpes, cortadas y balazos que estas mujeres sufrieron. Así, su cuerpo se transforma en un vehículo de representación de la violencia hacia la mujer en Ciudad Juárez, hoy aparentemente institucionalizada.

952- GONZÁLEZ. GARCÍA. Ángel. 2008. *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid. Lampreave - Millán, p. 51.

953- VARIOS AUTORES. 2008. *Teratología*. España. <http://es.wikipedia.org/wiki/Teratolog%C3%ADa> (consultado el 20 de enero de 2008)

954- TATARKIEWI-TCZ. Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid, p. 35.

tesis (dibujada)

-

> Gabriel Ruiz Cabredo, dirigido por Rafael Moneo, realiza “una tesis dibujada” como tesis doctoral basada



en dibujos falsamente encontrados y en opiniones o criterios de ciertos personajes igualmente inventados. Y todo ello como recurso o estrategia que alimenta lo que finalmente es su propuesta.

testamento

-

> “Derzhavin, antes de morir, dejó escrito su testamento con una tiza blanca sobre una pizarra negra.”⁹⁵⁵

testimonio

-

> “cada palabra de su obra, llevada a cabo como un deber moral ineludible, manifiesta la aspiración a superar un profundo desgarramiento anímico. No es de extrañar que poco antes de su muerte pidiera que quemasen sus manuscritos, tan terrible le parecía el testimonio que dejaba a la humanidad.”⁹⁵⁶

> (Para ella): “Volví a dibujar otra vez, esta vez no para mí sino para ella: elefantes, soles, muchos soles, enanitos, brujas (a María le encantan las brujas y las reinas malvadas de las “pelis” de dibujos animados), y yo me alegraba de verla fascinada por el trazo del rotulador, que subía y bajaba por el papel, contento de que mis dibujos hicieran sonreír”; “una de las formas de comunicación que hemos inventado es llenar libretas con los dibujos de la gente que a ella le gusta: amigos, parientes, profesores... Así nos pasamos el rato: un retrato (a veces inventado) y un nombre encima para poder acordarme (...) María tiene la rara habilidad de acordarse de la identidad de cada uno de mis dibujos por más años que hayan pasado.” Miguel Ángel Gallardo, dibujante, usa un cuaderno y dibuja en él para comunicarse con su hija autista.⁹⁵⁷

Thomas Sttruth

-

> Empezó estudiando dibujo y ha trasladado la precisión del dibujante a sus fotos: a sus series en blanco y negro

sobre ciudades desérticas.

Tiananmen

> Este lugar geográfico lanza a la memoria sucesos tremendos y esperanzadores, pero además constituye el término adecuado para hablar de un antes y un después en el arte chino. Al inicio de los ochenta uno de los temas habituales fue la revisión en tono crítico de la historia que resultara reciente, se centraban en la *Revolución Cultural*, pero tras los acontecimientos acaecidos en esta plaza en 1989 la esperanza en la posibilidad de una democracia cercana quedó alterada, provocando que los artistas se centraran en la realización de una obra de carácter pop y política, representada por artistas como Wang Guangyi o en el realismo cínico, cuyo representante es Yue Min Jun. En los noventa, cuando algunos artistas comenzaron a tener acceso a la fotografía y el vídeo además de una mayor información de la escena internacional, los temas se ampliaron con referencias críticas al consumismo (como en las obras de Luo Brothers) y las rápidas transformaciones sociales del país (una prueba es la inquietante serie sobre la política del hijo único de Zhang Xiaogang).⁹⁵⁸

> También hay recuperaciones de la tradición, bien a través de la técnica (como el exquisito sobre un grano de arena en el que Lu Hao relata la historia de un campesino emigrado a la ciudad) o de la revisitación de sus temas (como los casi monocromos paisajes de Qui Shiuu). La historia del arte contemporáneo chino es imposible de definir en estas líneas. Cada obra agrupa tras de sí una fascinante historia, lo que lo convierte en un movimiento de individualidades caracterizado por visiones en torno a lo local, desde la pulsión internacional. Se puede citar en este sentido igualmente a los fantasmagóricos paisajes de Güilis, recreados por Liu Wei, pasando por la instalación de telas bordadas con cabellos, creando maravillosos dibujos de Hu Xiaoyuan.

955- MANDELSTAM. Osip. 2005. *Sobre la naturaleza de la palabra, la aurora del acmeísmo*. Notas. Madrid. Árdora Éxpres. 2005, p. 81.

956- KAFKA. Franz. 1883-1924. (del prólogo de Hernández Arias). Aforismos, visiones y sueños. ed. Madrid. El club de Diógenes. 1998, p. 1.

957- GALLARDO. Miguel. 2007. *María y yo*. Barcelona. Astiberri.

958- SERRA. Catalina. 2008. *Coleccionar arte después de Mao*. Barcelona. Vida y Artes. EL PAÍS. Jueves 21 de febrero de 2008, p. 47.



tiempo

-

> Junto con la máquina de vapor, la innovación más importante de la revolución industrial fue el reloj mecánico, la ordenación del tiempo es el más inminente atributo de toda dominación. Los calendarios mayas, el calendario juliano o los años cuyos nombres están patrocinado por marcas comerciales, como sucede en *La broma infinita*⁹⁵⁹, la última novela de Foster Wallace, dan idea del interés de los poderosos por ordenar el tiempo de los hombres, por estar presentes en todos sus giros y variantes. El reloj objetiviza el flujo del tiempo vital, lo hace homogéneo y permite así transformarlo en mercancía.

> “Mi arte no es sobre el tiempo, sino que utiliza el tiempo como medio, como soporte (...) A mí lo que me interesa es el tiempo puro.”⁹⁶⁰

> Necesario en los dibujos de enseñanza.

> La obra *One Million Years* consta de dos volúmenes, (On Kawara 1969). El primero de los cuales *Past – For all those who have lived and died*, estampado en oro, recoge una metódica relación de años que se inicia en el 998031 a. C. y se detiene en 1969, fecha en la que Kawara empezó a realizar su monumental obra *One Million Years*: un millón de años transcritos a lo largo de 2000 páginas y recogidos en diez archivadores. Mientras que otros diez archivadores se corresponden con el segundo volumen, estampado en plata, *Future - For the last one*, y la relación anual se inicia en el año 1993 y se detiene un millón de años más tarde, concretamente en el 1001992. Cada página de ambos volúmenes contiene quinientos años, que se distribuyen en diez columnas, subdivididas a su vez en cinco bloques de cien años, cada bloque contiene diez líneas y cada línea un decenio.

> Toda la obra de On Kawara, pero en especial una

propuesta como *One Million Years*, trata de transmitirnos la monumentalidad del tiempo -si es posible utilizar este término- poniendo de manifiesto el paso del tiempo, instante a instante, pero entrelazando a su vez, lo que sería considerado un tiempo universal con su propio tiempo personal. Y todo ello hacerlo evidente, de forma sistemática y, por qué no, un tanto obsesiva, a través de un viaje, de un desplazamiento en el tiempo, desde un pasado remoto a un futuro no menos lejano. En su origen, el proceso de realización de *One Million Years* fue que el artista mecanografiara él mismo cada uno de los números correspondientes a los años, como acto personal, voluntario y plenamente consciente de estar registrando cada instante de su propia existencia. Proceso éste que no se puede desligar de su fijación a un contexto, tanto geográfico como social, como ocurre con sus *Date Paintings*, cuyas fechas están pintadas en una ciudad, en la lengua de esa ciudad y se acompañan de un recorte de periódico que de nuevo las ancla en un tiempo y en un espacio.

> Los dos volúmenes que recogen *One Million Years* condensan un hecho que ha sido enormemente valorado en Kawara, su acierto en otorgar una materialidad concreta a un concepto tan inmaterial, como es el tiempo, apelando a su vez a nuestra capacidad para traducir el tiempo y el espacio en términos visibles y audibles, pues *One Million Years* se acompañaba en su presentación original de una banda sonora que iba enunciando año tras año, mediante la alternancia de una voz femenina y otra masculina. Su visión del tiempo ha generado numerosas reflexiones, pero quizás sea la que Jean-Luc Nancy dedicó a este proyecto, una de las más sugerentes: “El año presenta el espacio anual de un ciclo de vida y muerte. Más allá, ya no hay ciclo, existe la historia, con sus grandes irregularidades rítmicas, y más allá todavía, existe el eterno presente simultáneo. Nada distingue un año de otro, si no es solamente la diferencia de una cifra, y nada presenta la perennidad, si no es la simultaneidad,

959- FOSTER Wallace. 2002. *La broma infinita*. Mondadori. Barcelona.

960- GRAU. Anna. 2009. *Tehching Hsieh, El aislamiento es mi veneno*. Nueva York. ABC. 25 de abril de 2009, p. 30.



aquí, de todas estas diferencias. Su misma similitud”⁹⁶¹
Con la edición de estos dos volúmenes hallamos una de las muchas posibles respuestas a esa evocación del libro como compendio de conocimiento, infinito, inalcanzable, como ese “libro de arena” de un número infinito de páginas, como esos innumerables libros en los que se convierte un libro al ser leído por cada uno de sus lectores, como nos diría Jorge Luis Borges.

> Ahí echó por tierra la antigua noción de que la tribu hopi del norte de Arizona no hablaba del tiempo. El profesor cree que el tiempo es un concepto fundamental y universal que puede aparecer en las palabras de cualquier cultura humana, y en lo que se refiere a los hopi, tenía razón. Como lingüista en la Universidad de Northwestern Arizona, en Flagstaff, Maloki se pasó décadas estudiándolo.⁹⁶²

> Con los dibujos y los libros no necesitamos baterías o máquinas. Un dibujo es un objeto físico (cuando está realizado en tal soporte), artesano; un filme no. Sin embargo, los cuadros no se mueven, no hablan y duran más tiempo. El filme y el vídeo traen su tiempo hasta nosotros, nosotros llevamos nuestro tiempo al dibujo; es una profunda diferencia que no desaparecerá.⁹⁶³

tiempo (propio)

-

> Tener el poder es controlar el tiempo ajeno y el propio.⁹⁶⁴

tinta

-

> Mezcla o preparación, de naturaleza fluida, que se emplea para dibujar sobre papel, vitela u otro soporte adecuado, con pluma o pincel. Polvo de carbón finamente dividido, en suspensión, con un agregado de goma natural o sintética para impedir que la mezcla se corra fácilmente con el agua.

> En sentido figurado alude al estilo o éthos de una obra literaria.

tinta (china)

-

> Compuesto por negro de humo en una suspensión en aceite, añil, alcanfor, goma y otros aglutinantes, como la cola de pescado. Es indeleble al agua, brillante y su tono no pierde intensidad.

tinta (de sepia)

-

> Materia colorante obtenida a partir del líquido segregado por algunos moluscos.

tipo

-

> Busca la clasificación.

tipp-ex

-

> “Un conocido producto de oficina destinado a ocultar y corregir los errores de impresión. Producto de origen alemán, el nombre Tipp-Ex viene de *Tippfehler*, errata de impresión, a menudo llamada en alemán corriente: *Tippo* (‘escribir a máquina se dice *tippen*), y de *ex*, preposición latina o griega que indica exclusión. El nombre del producto promete, por tanto, la eliminación de los *tippo*. (...) ¿estamos teniendo en cuenta lo que podríamos llamar la apuesta filosófica del Tipp-Ex? (...) por una parte este producto permite ocultar, y por otra está hecho para ver, ya que, al recubrir una falta, posibilita que se pueda escribir de nuevo encima. Ocultando lo que había escrito en el fondo de la página, se convierte a su vez en un fondo sobre el que se va a escribir un nuevo signo. En esto el Tipp-Ex cumple la misma función que la pantalla o el velo, ocultando lo visible y ofreciéndose de nuevo como una superficie. De modo que el Tipp-Ex sugiere la

961- NANCY, Jean-Luc. 1997. *Technique du présent: essai sur On Kawara*. France. Nouveau Musée/Institut. Villeurbanne.

962- EKKEHART, Ma-lotki. 2008. *Descifrando los mensajes escondidos en el arte rupestre* por Anne Minarde. Nueva York. The New York Times. Jueves 2 de octubre de 2008, p. 11.

963- HOCKNEY, David. 2001. *El conocimiento secreto*. Madrid. Destino, p. 198.

964- ATTALI, J. *Histoires du temps*. Fayard. en: MORAZA, Juan Luis. 2007. *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac, p. 8.



idea de que toda desaparición sería, indisolublemente, una aparición (...) Sin embargo, el Tipp-Ex manifiesta un poder mayor todavía que la pantalla o el velo. Porque no se contenta con ser una sustancia contradictoria, con reunir dos acciones opuestas e inconciliables, ocultar y mostrar, sino que añade además un poder casi divino de blanquear, el poder, en definitiva, de restaurar o de instaurar una virginidad. En su concepto, el Tipp-Ex no es únicamente una manera de corregir, de reparar una falta, sino que es una manera de borrarla, pura y simplemente, como si no hubiera tenido jamás lugar. Un arrepentimiento completo. Perfectamente podría considerarse que en su uso más normal contra las faltas, el Tipp-Ex alcanza un poder teológico incomparable: tiene el poder de borrar todos los pecados, incluso el pecado original.”⁹⁶⁵

títeres

-
> “La película de dibujos animados es el cuento de hadas móvil del siglo XX”, afirmaba Hermína Týrlová, pionera checa de la animación con el cine de títeres. Antes de la segunda guerra mundial eran habituales los reclamos publicitarios con animaciones realizados con títeres. Junto con Karen Dodal filmó cinco películas de animación en ese período. Pero sería “La hormiga Fernando” su gran película, en la que invirtió para su realización 17 meses. Hermína Týrlová confeccionaba los títeres sola, inventaba el mecanismo de movimiento, construía decoraciones. Como faltaba material cortó sus sombreros de fieltro, para las manos usó sus guantes de cabritilla. A un segundo de la acción en la pantalla correspondían 24 movimientos de cada títere. Y como los alambres que formaban las articulaciones soportaban solo 500 movimientos la cineasta tuvo que aprender a soldar.

título

-
> Evocación poética que incumbe a la palabra, que exige

conocimiento, se convierte en acumulación de cosas representadas, y hace alusión a lo que las cosas expresadas deberían remitirnos, no siempre.

> En ocasiones muestra un lado recóndito imposible de desvelar.

> Una manera de identificar o hacer comestible lo presentado.

> Lawrence Weiner en su instalación *Forever and day*⁹⁶⁶, muestra el enfrentamiento en las obras entre título e idea, sin alejarse de una idea clásica o puramente pictórica con el espacio tratado de acuerdo con ideas museísticas y hacia el espectador, y construye unas sobredimensionadas fichas técnicas que a su vez son las obras, manejando el asunto de una nueva realidad y haciendo responsable al espectador, a la tipografía, pero sin olvidar su propuesta. Plantea en forma de enormes títulos el contexto y legado histórico como fuente de conocimiento y tolerancia: los ejes (im)posibles⁹⁶⁷ entre norte y sur, entre religiones, entre sistemas sociales y las diferentes respuestas de los espectadores según su procedencia o los prejuicios adquiridos.

to kalón

-

> “Voltaire (en el Diccionario filosófico): ‘Preguntad a un sapo qué es la belleza, el ideal de lo bello, lo *to kalón*, Os responderá que la belleza la encarna la hembra de su especie, con sus hermosos ojos redondos que resaltan de su pequeña cabeza, boca ancha y aplastada, vientre amarillo y dorso oscuro. Preguntad a un negro de Guinea: para él la belleza consiste en la piel negra y aceitosa, los ojos hundidos, la nariz chata. Preguntádselo al diablo: os dirá que la belleza consiste en un par de cuernos, cuatro garras, y una cola’.”⁹⁶⁸

965- VARIOS autores, (del capítulo: Gérard Wajcman, *Memoria, visión, espera.*) 2006. *0-24 Ignasi Aballí*. Barcelona. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; Museo de Arte Contemporáneo de Serralves; Porto e Ikon Gallery Birmingham, p. 249.

966- Traducción del autor: *Siempre y un día*.

967- DE LA TORRE AMERIGHI. Iván. 2008. *Weiner, la letra y la intención*. Madrid. ABCD de las artes y las letras nº 863, p. 29.

968- ECO. Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Barcelona. Lumen. Traducción María Pons Irazazábal, p. 11 y 12.



toma (de posición)

-

> “El movimiento agrega a la coexistencia de los mundos y a la experiencia combinada del lugar antropológico y de aquello que ya no es más él (por la cual Starobinski definió en esencia la modernidad), la experiencia particular de una forma de soledad y, en sentido literal, de una `toma de posición: la experiencia de aquel que, ante el paisaje que se promete contemplar y que no puede no contemplar, `se pone en pose´ y obtiene a partir de la conciencia de esa actitud un placer raro y a veces melancólico. No es sorprendente, pues, que sea entre los `viajeros´ solitarios del siglo pasado, no los viajeros profesionales o los eruditos sino los viajeros de humor, de pretexto o de ocasión, donde encontremos la evocación profética de espacios donde ni la identidad ni la relación ni la historia tiene verdadero sentido, donde la soledad se experimenta como exceso o vaciamiento de la individualidad, donde sólo el movimiento de la imagen deja entrever borrosamente por momentos a aquel que las mira desaparecer.”⁹⁶⁹

torres (gemelas)

-

> El célebre compositor alemán Stockhausen está ofeciendo una rueda de prensa ante una concurrida audiencia. Ha pasado justo una semana del atentado terrorista contra las Torres Gemelas de Nueva York. De pronto, uno de los periodistas le pregunta sus impresiones acerca del terrible suceso. Stockhausen, posiblemente sin ser consciente del escándalo que estaba a punto de producir, comienza a hablar. “Lo que ocurrió allí fue la mayor obra de arte que jamás haya existido. Que unos espíritus hayan conseguido realizar, en un solo acto, algo con lo que en la música ni siquiera podemos soñar; que unas personas ensayen coo locos durante diez años, totalmente fanatizados, para dar un solo concierto y morir luego, es la mayor obra de arte del universo.”⁹⁷⁰

tradición

-

> Intento de supervivencia a través de la cohesión y organización del deseo.

> Del latín *traditio*, y éste a su vez de *tradere*, “entregar”.

> “Esta esperanza representa exactamente lo que Marshall McLuhan solía denominar el pensamiento del *espejo retrovisor*: la suposición de que un nuevo medio es meramente una extensión o una amplificación de otro anterior: que un automóvil, por ejemplo, es solo un caballo más rápido, o que una lámpara eléctrica es una vela poderosa.”⁹⁷¹

969- AUGÉ, Marc. 1992. *Los no lugares*, espacios del anonimato. Francia. Gedisa editorial. Barcelona. 2008. Traducción de Margarita Mizraji, p. 92.

970- ROCHA, Servando. 2012. *La facción canibal*. La felguera. Madrid. 2012, p. 22.

971- POSTMAN, Neil. 1981. *Divertirse hasta morir, el discurso público en la era del show business*. Nueva York. Tempestad. 2001. Traducción Enrique Odell, p. 88.

972- OVIDIO, Publio. 1963. *Metamorfosis*. Introducción José Antonio Enriquez. Traducción y notas: Ely Leonetti Jungl. Austral, p. 32.

973- MORAZA, Juan Luís. 2007. *Ornamento y Ley. Procesos de contemporarización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia. Cendeac, p. 13.

traducción

-

> El arte es una traducción que finge ser una transcripción.

traducir

-

> Si algo es traducido es susceptible de cobrar importancia, nueva dimensión o posibilidad de la mirada.

traición

-

> “En Pártenio, Minos, indignado por la traición de Escila, piensa que una hija que se atreve a traicionar a su padre es capaz de todo y la castiga personalmente atándola a la quilla de su barco.”⁹⁷²

trampa

-

> “*El ornamento surge como testimonio de un conflicto y para cumplir funciones nada banales; Y la forma como captura, como una trama (trampa) que somete algo a cierto diseño y a cierta designación.*”⁹⁷³



trampas

-

> “Es necesario, por tanto, ser zorra para conocer las trampas y león para amedrentar a los lobos.”⁹⁷⁴

trampantojo

-

> No es casualidad que haya sido en Estados Unidos (el país más implicado en el capitalismo y el que había alimentado la mejor tradición artística relacionada con la representación del dinero en trampantojo) donde Marcel Duchamp realizó su celebre *chepe Tzanck* (1919)⁹⁷⁵ Se dice que lo hizo para pagar a su dentista con la imitación muy fidedigna de un hipotético cheque auténtico, marcando un valor de 115 dólares, y así es como apareció por primera vez en la historia del arte la confrontación estratégica entre el precio de la obra de arte y el de los billetes (el cheque en este caso) que esta contiene o representa. El trabajo de Duchamp era una muestra de su habilidad artesanal y aunque solo fuera por eso cabría atribuirle un valor comercial superior al de la cantidad inscrita en el cheque. Ahora bien, el *The teeth's Loan & Trust Company Consolidated* era un banco inexistente que difícilmente iba a reembolsar nada, de modo que Duchamp llamaba la atención sobre un aspecto fundamental: la creación artística es un intangible, inexistente para la economía monetaria, un regalo que solo puede funcionar como intercambio de actividades o afectos. Algo no cuantificable.⁹⁷⁶

trampa(s), la(s)

-

> “La cultura no basta porque la vida misma la rebasa (...) no existe una verdad (aunque sí una construcción de esta), ni una realidad, ni un único concepto que se disponga a explicarse la paradoja del mundo y de las cosas.(...)”

Tal y como ocurre con el tatuaje, al mapa nombra, marca, milita y, por tanto, llena de vergüenza, ruboriza, excluye, miente. Creer a ciegas en el mapa, en el relato ilusionista

de su propuesta, supondría el horror de vivir en las trampas de la fe ciega, en la ignorancia del mundo, en el más cruel desconocimiento de nosotros mismos.(...) *dos tipos de mapas*, queda aquí como una entrega sofisticada de lo que supone es un comentario crítico hacia la cultura misma, en un momento en el que ya todo se convierte en pasarelas tras las que se ocultan todas las cosas.”⁹⁷⁷

trans

-
- > Al otro lado.

transcognitiva

-
- > Graeme Sullivan, explica que la literalidad visual y el conocimiento visual son una actividad transcognitiva, una actividad que involucra: el lenguaje, el contexto, modos de significación y de materiales y procesos particulares en una práctica del arte, como es el dibujo.⁹⁷⁸

transdisciplinariedad

-
- > Acción preformativa, entre las diversas prácticas específicas (literatura, danza, fotografía, vídeo, escultura, pintura, cine, etc....) a la que M. Fried, en la senda de Greenberg, llamará procesos de decadencia teatralista o literal del arte.⁹⁷⁹

transgresión

-
- > “La transgresión no niega el tabú, sino que lo trasciende y lo completa.”⁹⁸⁰

transicional

-
- > Panofsky, como la mayoría de los historiadores, tiene el problema de plantear en muchas ocasiones la historia

974- MAQUIAVELO. Nicolás. 1532. *El príncipe*. Alianza Editorial. 1981. Traducido por Miguel Ángel Granada, p. 119.

975- SCHWARZ. Arturo. 2000. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Nueva York. Delano Greenidge, p. 675.

976- RAMÍREZ. Juan Antonio. 2009. *El arte no es capital*. Madrid. LAPIZ nº 257, p. 28.

977- SANTANA. Andrés Isaac. 2008. (nota de prensa). Joseph Kosuth. *Dos tipos de mapas*. Galería Juana de Aizpuru. 2008.

978- SULLIVAN. G. 2005. *Art practice as research: Inquiry in the visual arts*. Londres. Sage.

979- VIDAL. Carlos. 1997. *Apuntes sobre el arte de hoy*. Madrid. Revista LAPIZ número 133. año XVI, p. 16-25.

980- BATAILLE. Georges. 1993. *El erotismo*. Barcelona. Tusquets. Barcelona, 1993.



del arte a través de las obras, como si estas fueran transicionales, es decir, que se anticipan a otra. Este planteamiento hace ver, equivocadamente, que el artista prevé la repercusión de una obra. El desconocimiento de los mecanismos de la cabeza de un artista hace pensar en estrategias. David Hockney se queja de este hecho citando a Panofsky en su ensayo ¿Qué es el Barroco? "Caravaggio quería desembarazarse de las gastadas fórmulas del manierismo. Comenzó con las pinturas de naturalezas muertas y poco a poco pasó a representar figuras humanas de carácter realista" a lo que David Hockney aduce:

"Esto es casi infantil, como si conociera el pasado y el futuro, es como si Picasso dijera: eh Georges, ¿no estás harto de todo este postimpresionismo? ¿Qué te parece si nos vamos a España y hacemos algo de cubismo?"⁹⁸¹ (David Hockney obvia o desconoce que el cubismo no comenzó en España, aunque este dato no varía sus argumentos.)

transmutación

-

> "El espectador pone la obra en contacto con el mundo externo mediante el desciframiento y la interpretación de sus aptitudes internas y con ello contribuye al acto creativo. Es como si el espectador fuera el analista que le dice al artista el significado de sus sueños artísticos. Si la primera 'transmutación' o 'transubstanciación' - términos alquímicos y religiosos de Duchamp que reconocen los hondos, poderosos efecto y significado de la transferencia- creativa es la materia inerte al arte subjetivamente bruto, la segunda transmutación creativa es el refinamiento intelectual del arte subjetivamente bruto hasta convertirlo en un objeto social y cultural."⁹⁸²

> Cambio profundo.

transversalidad

-

> Esos recorridos que van y vuelven, y a veces, ni siquiera

lo segundo y que transgreden lo propio, en cuanto a intereses, de una disciplina, para interferir o interesarse por otros proyectos. Como cuando Kandinsky escribe *De lo espiritual en el arte*. Busca analogías musicales a la pintura. O como cuando Delaunay declara “puedo crear una fuga de colores como Bach en música”. John Cage es el rey de la transversalidad.⁹⁸⁵

transversalidad (de las artes)

-

> “Las interrelaciones estéticas constituyen una corriente que fluye lenta pero imparable a lo largo del siglo, rompiendo la compartimentación de las artes. A lo largo de esos años la pintura, la arquitectura, la literatura y la música tienden a salir de ellas mismas en busca de la obra de arte total que encontrarían en el sincretismo estético de finales de siglo. Del mismo modo que las correspondencias sinestésicas de Baudelaire, las artes en el siglo XIX dialogan en una fértil conversación como muestran algunos de los muchos ejemplos que podemos encontrar a lo largo del siglo XIX.”⁹⁸³

981- HOCKNEY, David.
2001. *El conocimiento secreto*. Madrid. Destino, p. 247.

982- KUSPIT, Donald.
2006. *El fin del arte*. Murcia. Akal / Arte Contemporáneo. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, p. 24.

983- VELOSO SANTA-MARÍA, Isabel. 2006. *Creador y creación en la Francia del siglo XIX*. Universidad Autónoma de Madrid. www.ucm.es/info/especulo/numero34/creador.html (consulta 5 de Diciembre 2010)

984- SEIS DEDOS, Iker. 2008. *Viaje al planeta de Robert Crumb*. EL PAÍS. Vida y Artes. Domingo 20 de enero 2008, p. 43.

trapos (sucios)

-

> Aline, la mujer de R.Crumb, también dibujaba cómics *underground* en la época en la que lo conoció. Y sentía la misma pulsión autobiográfica por mostrar sus intimidades, como quedó demostrado bien pronto en un volumen que titularon a medias *Trapos sucios*, (1976). Con él quedó inaugurado un género en el que cada uno se representaba por su lado en viñetas basadas en hechos reales (y que aún se publican con regularidad en *New Yorker*). “No hay mucho que hacer con nuestra desvergüenza”, admite Aline. “Es como decirle al mundo: soy asqueroso, horrible, hago cosas censurables... ¿Aún me quieres?”⁹⁸⁴



trance

-

> "No tengo duda de que el arte en su origen fue algo asociado a la alucinación, a estados de trance. Todo esto en el arte profesional se ha olvidado, solapado, quedado oculto por muchas cosas: el sistema de aprendizaje del oficio, la ideología, las estrategias de toda índole que mediatizan el trabajo artístico. Dicho sin malicia. Y solamente en estos artistas indoctos encuentro este estado original de trance."⁹⁸⁶

traslado

-

> "Rudolf Arheim lo llama a la circunstancia que consiste en que dos o más figuras se superponen resultando una tercera considerada por concepto unitario."⁹⁸⁷

trazar

-

> Hacer trazos.

> "Hamish Fulton se dio un paseo de 165 millas desde la catedral de Winchester hasta la catedral de Canterbury. *El camino de los peregrinos* recorrido fue `la principal vía prehistórica al sudeste de Inglaterra.' "⁹⁸⁸

trazo

-

> Línea trazada con un movimiento de la mano. Puede ser llamado la línea de contorno. Adolece de modelado o sombra. Se logra de un solo movimiento y es materialización de un gesto de quien dibuja.

trazo anulado

-

> El acto pictórico en su propia realidad, la personalidad

del pintor debe ocultarse tras un trazo anulado.

tropicália

-

> Oiticica creó y registró este término en la Oficina Nacional de Patentes Intelectuales de Brasil. Trata de nombrar el primer intento consciente y objetivo de imponer una imagen obviamente brasileña al contexto actual de la vanguardia y del arte nacional en general. Tropicália es por tanto una obra estratégica. Se usó para dar nombre a la exposición sobre arte brasileño realizada en The Bronx Museum of the Arts bajo el título y subtítulo: *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*.

tsuji

-

> Da nombre a una técnica en la que la metamorfosis se transmite dibujando una imagen al carboncillo, fotografiarla, borrar una parte, dibujar sobre lo borrado dejando una imagen posterior y fotografiar la nueva imagen. Y que podemos comprobar en *The Rule of Dreams* de Naoyuki Tsuji (1995) b/n 4'37". Al estilo de William Kentridge⁹⁸⁹, Tsuji realiza un dibujo en carboncillo, lo filma en dos o tres cuadros y luego va borrándole partes. Una impactante obra que nos lleva al cielo [o al infierno] para acompañar el delirio de un hombre que se cree asesinado.

985- Consultar *sinestesia*.

986- GONZÁLEZ. Angel. 2008. *Las ideas estropean la pintura*. EL PAÍS. Babelia. 05 de abril de 2008, p. 22.

987- AMO VÁZQUEZ. Juan. 1986. *Estética semiótica de la expresión corporal*. Tesis. 1986. Dirección: Amalio García del Moral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, p. 35.

988- KUSPIT. Donald. 2006. *El fin del arte*. Murcia. Akal / Arte Contemporáneo. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, p. 62.

989- SMITH. J. 2006. *William Kentridge's 7 fragments for Georges Méliès*. Melbourne. National Gallery of Victoria.



ubicación

-

> “Toda forma de arte debería encarar el problema de su ubicación definitiva como parte de su investigación y de su propia naturaleza.”⁹⁹⁰

ubu.com

-

> Fondo documental independiente que tiene como base a la poesía visual, concreta y sonora. Contiene además vídeos y textos de cientos de artistas contemporáneos.

ukiyo

-

> “Es una palabra budista que apareció en el uso hacia mitad del periodo Heian (794-1186), para indicar la fugacidad del mundo y la consiguiente tristeza de la condición humana.

En torno al siglo XVII, su significado de *mundo inestable* asumió nuevas implicaciones y los matices pesimistas fueron sustituidos por matices hedonistas, siendo referidos al mundo del placer.

Fue una palabra clave de toda la cultura Edo, dando pie a la pintura del mundo inestable, es decir, el mundo por excelencia. O sea, el del espectáculo y la prostitución: *ukiyo-e* (siendo *e* pintura) equivale pues a pintura del mundo inestable, del mundo fluctuante.”⁹⁹¹

ungir

-

> Untar.

únicas

-

> “Siempre he pensado que en cada obra resuelta la idea principal es la que decide el medio, el formato, la duración, los colores...cada detalle de la obra. Así que no

tengo un estilo ya que las ideas son siempre únicas.”⁹⁹³

único

-

> Sería filosóficamente provechoso que a los hombres se les llamara en conjunto, como se les conoce. Sólo es necesario saber el género, y quizás la raza o la variedad, para conocer al individuo. No estamos preparados para admitir que cada soldado raso de un ejército romano tuviera su nombre propio... porque no se nos ha ocurrido que tuviera un carácter propio.⁹⁹²

un (mundo feliz)

-

> Nombre del colectivo de diseñadores gráficos de denuncia (Sonia Díaz y Gabriel Martínez). Otra denominación posible a esta actitud es la de activismo gráfico, puesto que los diseñadores gráficos se limitan a resolver para clientes mediante un *briefing* previo que acota los conceptos.

990- BUTIN, Hubertus.
2009. *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Abada editores. Madrid, p. 10.

991- LOZANO, Jorge.
2006. *La desesperación de las posibilidades*. Madrid. Revista de Occidente nº 297. Fundación José Ortega y Gasset, p. 167.

992- THOUREAU, Henry David. 1862. *Caminar*. Ediciones Ardora. 2010. traducción Federico Romero, p. 46.

993- SAIZ, Manuel.
2008. (catálogo de la exposición) *Parallel Universes*. Galería Moriarty.

994- ELIOT, T.S. 1920. *Lo clásico y el talento individual*. Harvard. Universidad Nacional Autónoma de México.

universalidad

-

> Eliot exige que para que un texto o autor sea candidato a lo clásico debe presentar al menos cuatro atributos: madurez de intelecto, madurez de las costumbres, madurez de la lengua y congruencia con un estilo... pero el clásico mayor o absoluto es el que, además, tiene alcance total, es decir, universalidad.⁹⁹⁴

> La utilidad no viene determinada por la exactitud, ni por la ciencia, lo es más por sus logros. De Fragonard se decía que no era alguien ocupado de la anatomía; en su conocido cuadro del columpio se comprueba que la anatomía es poco exacta, poco científica, pero muy útil para conseguir un efecto de movimiento y balanceo.



universo marginal

-

> “Cuando en el mes de abril de 1973, Nathan Lerner, casero de un modesto piso del North Side de Chicago, abrió la puerta de la vivienda en la que había vivido durante 40 años su singular y recién fallecido inquilino, Henry J. Darger, se encontró con un escenario del que tardó en dar crédito: un cuarto atiborrado de recortes de periódicos, cómics, revistas, libros destripados, aparente basura y unas gigantescas acuarelas que repetían obsesivamente las imágenes de niñas desnudas con grandes alas de mariposa siendo perseguidas por soldados empuñando bayonetas de época. En una segunda inspección, halló sepultado uno de los libros más extensos conocidos, 15.154 páginas, titulado *The story of the Vivians girls, in what is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm, caused by the Child Slave Rebellion*, que ha sido traducido como *La historia de las niñas Vivian, en lo que se conoce como los Reinos de lo Irreal, sobre la Guerra-Tormenta Glandeco-Angeliniana causada por la rebelión de los Niños Esclavos*. Supuestamente, las grandes acuarelas, pintadas por el propio Darger, ilustraban el libro escrito en sus más de cuarenta años de reclusión. El casero, Nathan Lerner, significado fotógrafo, detectó enseguida la extraordinaria calidad de aquellos dos trabajos, y se asignó el trabajo de albacea, a pesar de que, como le había ocurrido a Max Brod con Kafka, Darger le había dejado expreso deseo de que destruyera todo lo que encontrara en el apartamento.”⁹⁹⁵

útil

-

> Provechoso, fructuoso, productivo, beneficioso. `Lo provechoso es el término a que conduce lo útil. En tanto una cosa es útil porque sus medicinas hacen provecho. De aquí se infiere que lo provechoso lo es siempre; en tanto que lo útil puede dejar de serlo según las circunstancias. La salud, la instrucción, la Buena fama, siempre son

provechosas; el dinero no es útil en una isla desierta’.”⁹⁹⁶

utilidad

-

> Este medio es útil para hablar porque cuando la palabra termina, el lápiz asume el relevo. Es posible a través de todos los estilos tratar los temas del hombre. Sandro Chia en *portraits necrophilia mon amour* decía que la politización que han hecho los artistas de la obra hacen que esta se diluya fuera del arte. Pero que el arte solo es útil si permanece en su propio territorio para incluso intensificarlo.

> La utilidad no viene determinada por la exactitud, sino por la ganancia, aptitud o conveniencia.

> El dibujo es una herramienta útil como diagnóstico.

ut pictura poesis

-

> Máxima que resume el pensamiento clásico de la mimesis representativa que realiza el poeta, pues trabaja con imágenes que representan cosas dentro de un proceso identificatorio.

utopía

-

> Wislawa Szymborska ya nos describió hace tiempo, en su libro *El gran número* (1976), esa Isla de la Utopía “de donde se sale solo para hundirse irremediabilmente en el abismo”. En esa bella y siniestra isla o cabeza de Medusa pétrea “crece el árbol de la Suposición Correcta” y también están “el lago de la Convicción Profunda”, el “Valle de la Seguridad Inquebrantable” y, por fin, *last but not least*, “la Esencia de las Cosas.”⁹⁹⁷

995- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. 2008. *La oscura vida de un pintor marginal*. Nueva York. EL PAÍS. http://www.elpais.com/articulo/portada/oscura/vida/pintor/marginal/elpepusoceph/20080302elpepspor_10/Tes (consulta 2 de marzo de 2008)

996- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona. p. 360.

997- SZYMBORSKA, Wislawa. 2002. *Instante*. Tarragona. España. Igitur/ poesía. Traducción de Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia Soriano, p. 10.



vaciado

-

> Carente de significado.

vacío

-

> Espacio sin materia. Lo que contiene, en un sentido propio o figurado. Mantiene muchos estatutos: en Japón se designa así a los ejercicios cargados de sobriedad, no sin contenido, pero lingüísticamente se utiliza también en un sentido de insignificancia.⁹⁹⁸

> Para Malevich su obra no se basa en construir un lleno sino en circunscribir un vacío, un espacio donde desciende la esencia de la forma.

> Lugar hacia el que se dirige la obra del artista en su realización. En una conversación Bram Van Velde declaraba que pintar es acercarse a la nada, al vacío: el artista es el portador de la vida o, mejor, es alguien que vive un secreto que tiene que manifestar. La pintura no existe sino en virtud de su deslizamiento hacia lo desconocido, es un cúmulo de miradas, algo que fascina y también que se reserva.

valentía

-

> Severidad ante los acontecimientos.

> Buscar resultados diferentes a partir de planteamientos diferentes.

valetudiano

-

> “Enfermizo.”⁹⁹⁹

Valéry, Paul

-

> Ambroise Paul Tussaint Jules Valéry (Sète, 1871- París, 1945) escritor y ensayista francés.

> “Su obra ensayística es la de un hombre escéptico y tolerante, que despreciaba las ideas irracionales y la inspiración poética, y creía en la superioridad moral y práctica del trabajo, la conciencia y la razón.”¹⁰⁰⁰

validez (artística)

-

> “Últimamente, esta discursividad, en el sentido de un pensamiento conceptualmente orientado y de un examen crítico y argumentativo de las pretensiones de validez artística, se basa en la disolución paulatina de la autoridad de los juicios valorativos de modernidad (...) no es la novedad, sino la consideración detenida de la historia, de las posibilidades y de las condiciones, lo único que puede justificar la creación artística (...) el plazo hoy se hace cada vez mas breve, un diccionario de arte que no quiera ser actual sólo por corto tiempo, sólo podrá acreditar su validez, por mucha que sea su simpatía por su objeto, desde una distancia a la vez crítica.”¹⁰⁰¹

998- NITOBÉ. Inazo. 2006. *El Bushido*. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona.

999- VARIOS AUTORES. 1980. *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Bibliograf. Barcelona. p. 361.

1000- <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/Valéry.htm>

1001- BUTIN. Hubertus. 2009. *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Abada editores. Madrid, p. 7.

1002- TATARKIEWI-TCZ. Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid, p. 29.

1003- BRESSON. Robert. 1975. *Notas sobre el Cinematógrafo*. Madrid. Ardora. 1997. Traducción de Daniel Aragón.

valor

-

> Se han distinguido y se distinguen tres tipos supremos de valor: *bien, belleza y verdad*.”¹⁰⁰²

valor (absoluto)

-

> Una imagen no tiene valor absoluto. Imágenes y sonidos deberán su valor y su poder solo al uso al que se destinan.”¹⁰⁰³



valor (económico)

-

> Intentaré ser claro. La pintura y la escultura, tal como las conocemos, no están muriendo por una enfermedad estilística, ni por nada parecido a esa decadencia cultural que diagnostican ciertos profesionales horrorizados. Está muriendo porque en el mundo de hoy ninguna obra de arte puede sobrevivir sin convertirse en un bien con un valor económico. Y ello implica la muerte de la pintura y la escultura porque la propiedad se opone hoy inevitablemente, como no se oponía en el pasado a los demás valores. La gente cree en la propiedad, pero, en último término, en lo único que creen es en la ilusión de protección que proporciona la propiedad. Al margen de su contenido, al margen de la sensibilidad de un espectador concreto, no podemos hablar hoy de las obras de arte sino como meros signos del conservadurismo mundial.¹⁰⁰⁴

vanguardia

-

> Es un campo vacío, extenso y brutal de nada. Y todo lo que acontece ha de ser por su propio ser. De ahí la admiración por los vanguardistas. Esa capacidad de buscar en el vacío exige mucha fortaleza y talento. Pero estos padecen “la prisa”. Van deprisa por miedo a que muera la impresión con la obra. Pues son impresionables con los acontecimientos del momento y por eso obvios y perecederos. Pero el dibujo es intrínsecamente lento.¹⁰⁰⁵ Por eso la retaguardia es el refugio de la sabiduría y de los cobardes, pero la sabiduría nunca entendió de valores sino de soluciones de permanencia. El sabio no corre, avanza. No desea estar en la brecha, la crea. Por eso no se le ve en la avanzadilla normalmente, porque su deseo es llegar lejos, no el primero.

> Jodorowski sostiene que la vanguardia debe ser optimista.

> “Si la vanguardia propiamente dicha no es mera

innovación formal, ¿qué es? El término ‘vanguardia’ se empezó a utilizar en el periodismo francés de mediados del siglo XIX para referirse indistintamente a políticos radicales y a artistas. Desde su origen y en sus apariciones sucesivas, la vanguardia ha perseguido un objetivo único mediante recursos diferentes, deducidos del y adecuados al momento histórico concreto. Ese objetivo único, explícito o soterrado, colocado en primer lugar o como resultado de otros objetivos, es cambiar la vida.”¹⁰⁰⁶

vellaturam (facere)

-

> “Para los que se ganaban la vida como arrieros se utilizaba la expresión *vellaturam facere* (transportar mercancías por dinero). La misma procedencia tiene el término latín *vilis* y nuestro *vil*; y también *villano*.”¹⁰⁰⁷

ventana

-

> La idea del soporte como ventana, la del cuadro ilusionista, queda liquidada por Cézanne al prestarse a mirar el espacio como superficie, lo que permite que el dibujo se presente, eliminando así la vocación anhelante.

ver

-

> “Lo que ves es lo que ves”, reclamaban para sí los minimalistas, en este caso Frank Stella.

> Quieren que veas lo que tienes delante de ti, no lo que te gustaría imaginar, ni lo que imaginas o deseas. Ni lo que recuerdas o te recuerdan que debes ver, ni lo que te sugieren desde un lugar u otro, solo eso, que lo que está delante es eso y nada más. Un buen comienzo.

> Ver o mirar están muchas veces asociados, pero mirar es diferente. Hay numerosos artistas involuntarios e involuntarios impostores en el mundo del arte. Y lo que muchas veces marcaba la línea de definición de uno u otro residía en lo que veían o en lo que miraban. Algunos

1004- BERGER. John. 2006. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona. GGmínima. Traducido por Pilar Vázquez, p. 21.

1005- DUMAS. Marlene. 1995. *La pintura no está en crisis. Revelaciones*. Madrid. Revista de Occidente nº 165. Febrero 1995, p. 39.

1006- PARREÑO. José María. 2006. *Un arte descontento*. AD HOC. Ensayo. Murcia, p. 20.

1007- THOREAU. Henry David. 1862. Caminar. Árdora ediciones. 2010. traducido por Federico Romero, p. 17.



miraban y sin darse cuenta estaban viendo y en otras ocasiones creían ver y solo orientaban sus ojos hacia ese lugar, algo que no deja de ser un acto gimnástico.

ver (hacer)

-

> “El surrealismo desearía que entre lo dicho y lo visto no hubiese frontera, que la palabra, a la manera de la síntesis que realiza el sueño o la alucinación, se volviese icónica, y que la imagen fuera pronunciada. Al menos, los surrealistas trataron de acabar con la vieja predominancia del verbo sobre la ilustración, de la misma forma que tampoco concibieron el comentario artístico como una mera descripción explicativa de una pintura o una imagen. De nuevo, se producen coagulaciones entre diferentes territorios de signos que generan inquietantes nudos problemáticos del sentido, fascinantes abismos (y puestas en abismo) hermenéuticos.”

verdad

-

> Acuerdo.

> Javier Marías (2008) ha desconfiado siempre de todas aquellas películas que te anuncian el siguiente prurito: basada en hechos reales. Para el escritor madrileño, lo que ofrezca de sí la realidad en un relato le trae al paio porque la única manera de contar algo verdadero es bajo el elegante y pudoroso disfraz de una invención (...) Cuando uno cuenta o introduce la ficción en algo que ha ocurrido, la única forma de hacerlo aceptable y verosímil consiste en pasarlo por la imaginación, en ser capaz de contarlo como si en realidad no hubiera pasado. Uno debe imaginárselo como sucedió para poder imaginar de nuevo como no sucedió.¹⁰⁰⁸

> Y estaba pensando cómo presentarme a gente que no me conocía, aunque conociera mi trabajo, para conseguir ser fiel a esa idea de verdad. A la entrada de la institución

había un modelo de la escultura que Rodin hizo de Balzac. Me acordaré siempre de que, cuando Rodín recibió ese encargo, le preguntaron qué podía necesitar para empezar a trabajar. Y el escultor pidió conocer al sastre de Balzac, pensó que él sí que conocería bien al escritor. Al ver esta estatua, me pareció oportuno presentarme y no hablar de mis ideas sino de mis medidas. Les dije mi peso, mi altura, lo que pesaban mis ojos, mis testículos, lo que medían mis intestinos, el volumen de sangre en mi cuerpo. Es una información que suelo mantener viva con doctores amigos. Tal vez porque el cuerpo es el contenedor del alma, y hablar del cuerpo es, por analogía, hablar del alma.¹⁰⁰⁹

verdad (jurídica)

-

> La palabra “gato” es un hipónimo de “animal”. La palabra “barco” es un hiperónimo de “velero”. Es decir, los hiperónimos designan unos rasgos generales que agrupan a un cierto número de individuos, mientras que los hipónimos nombran a cada tipo específico de integrantes. “Vivienda” es un hiperónimo de “piso”, “mansión” o “apartamento”. Y el hiperónimo “árbol” engloba los hipónimos “ciprés” o “roble”.

De tal modo, si una ley obligase a conservar los árboles de una zona, eso incluiría también a los sauces que se encontraran en ella. Pero si se refiriese a los sauces quedarían excluidos los endrinos (...) pero algunos especialistas en derecho arguyen que una cosa es la incompatibilidad y otra la prohibición (...) dicho de otro modo: una cosa es un animal y otra un gato; y una cosa es un árbol y otra un manzano (...) la verdad jurídica de las palabras difiere a veces de su verdad semántica y etimológica, y de cómo las entiende la sociedad. Eso suele generar disgusto y derivar en controversia; pero sobre todo alienta la desconfianza.¹⁰¹⁰

1008- MARÍAS, Javier. 2008. *Fabulación al poder*. Madrid. EL PAÍS. Vida y Artes. 18 de junio de 2008

1009- GUIMÓN, Pablo. 2008. Entrevistando a Jaume Plensa. Barcelona. EL PAÍS. Babelia. 09 de febrero de 2008, p. 6.

1010- GRIJELMO, Alex. 2013. *El significado de las palabras*. EL PAÍS. 22 de Julio de 2013. p, 15.



verdad (silenciada)

-
> “Quizá tú también lo sepas”, le increpa Fedra a Hipólito en un momento de su recitativo: “Las cosas más bellas a menudo las decimos cuando queremos evitar decir una verdad; y tal vez esa *verdad silenciada* sea la que le da gran hermosura e imprecisión a las trilladas palabras ajenas- ley externa de la belleza, dicen-. La imprecisión siempre es testimonio de algo profundo y preciso- probablemente trágico o animal- un deseo sacrificado.”¹⁰¹¹

verdadera

-
> “La verdadera obra de arte tiene que comprenderse, en primer lugar, a partir de la experiencia particular de la que emana.”¹⁰¹²

velo

-
> Molina (2005) cita el velo como antecedente de las máquinas de dibujar o casi de las pantallas. Debe su nombre al material utilizado, un pedazo de tela transparente tensada sobre bastidor y cuadriculada con hilos más oscuros para copiar los objetos vistos al interponer el velo entre los objetos y el ojo.¹⁰¹³

viajar

-
> El viaje más largo es, en ocasiones, aquel que conecta una habitación de hotel con la siguiente.¹⁰¹⁴

viaje equinoccial

-
> Título de un proyecto de Atelier Morales (2006)¹⁰¹⁵ que propone expresar un momento en que, como en el equinoccio, donde la duración del día y la noche son similares, el flujo de mercancías en unos sentidos sea similar al flujo de hombres en sentidos contrarios,

haciendo cada vez más evidente la mezcla de culturas. Recupera los viajes de Humboldt a través de sus dibujos y recoge testimonio a través de la mercancía y su impacto en las costumbres, tradiciones e ideologías locales. Lo hace de un modo optimista pues lo que en Europa sigue estando en su primera fase, y aún se sigue percibiendo en la distancia como una contradicción entre lo moderno y lo arcaico, ya Humboldt lo identificaba como enriquecimiento cultural y humano.

vías

-

> Klee distingue tres vías de conocimiento de esta realidad natural, ignota, misteriosa en la que estamos inmersos externa e internamente. La primera de ellas es la óptica y está basada en la impresión sensorial que las cosas ejercen sobre la retina. La segunda vía de conocimiento es concebida como la relación terrenal y como un nexo de comunidad entre nuestra existencia y el objeto, ambos comprendidos como partes integrantes de una misma naturaleza. La tercera vía tiene lugar a través de una forma de participación espiritual que Klee llama cósmica: el diálogo con la naturaleza sigue siendo para el artista *condition sine qua non* –escribe a este respecto-. El artista es humano, es naturaleza y es un pedazo de naturaleza en el espacio de la naturaleza.¹⁰¹⁶

1011- GOMÁ. Javier. 2007. *Aquiles en el gineceo (O aprender a ser mortal)*. Valencia. Pre-Textos.

1012- SUBIRATS. Eduardo. 2003. *El reino de la belleza*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes. p, 30.

1013- GÓMEZ MOLINA. J.J. 2005. *Los nombres del dibujo*. España. Cátedra.

1014- MOLINA. César Antonio. 2009. *Viajar como huir*. ABCD las artes y las letras número 897, p. 4.

1015- ATELIER Morales. 2008. *Viaje equinoccial*. Asturias. España. Revista Atlántica nº45, p. 56.

1016- SUBIRATS. Eduardo. 2003. *El reino de la belleza*. Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes. p, 59.

víctima

-

> Somos producto de grandes accidentes y la guerra es uno de ellos. El arte contemporáneo ha sido una víctima de guerra durante el surrealismo, expresionismo y la acción vienesa.

vida

-

> “Asunto riguroso cuyas reglas son muy estrictas – Debes respirar cada 4 segundos- Necesitamos alimentos



varias veces al día –climas muy determinados- Para perpetuarla, se necesita el encuentro y el consentimiento de dos agentes independientes.”¹⁰¹⁷

> “Se han distinguido y se distinguen tres tipos de funciones y estilos de vida: *teoría, acción, creatividad.*”¹⁰¹⁸

vídeo

-

> En el inicio del vídeo, lo primero que hacen es trabajar la propia consciencia del medio. Hurgar en su propia existencia y un buen ejemplo es la obra de Andy Warhol: “Empire” de 1964, donde Warhol graba de un modo continuo y estático una vista del Empire State Building, utilizando rollos de película de tres metros y medio (cien pies). Proyectado en 16mm, sin sonido y a velocidad real, produce el efecto de una grabación incesante que pone el énfasis especialmente en las condiciones de grabación y subraya la relación de la imagen en movimiento con las nociones de tiempo y representación y a su vez manteniendo el carácter meramente dibujístico de la imagen. Es una de las obras que mejor sintetizan el cambio de los tiempos.

> Boccioni y los futuristas son los precursores del vídeo arte, porque lo que buscaban en la pintura era tan amplio que el soporte plano se les quedaba corto. De todas las máquinas, encontraban especial fascinación por el automóvil y así aparece en el Primer Manifiesto Futurista, publicado en Le Fígaro en 1909 “...la belleza de la velocidad. Un coche de carreras cuyo capó esté adornado con grandes tubos, cual serpientes de explosiva respiración- un rugiente vehículo que corre como una ráfaga de metralla- es más bello que la Victoria de Samotracia. Pensaron en la inmovilidad que ofrece el soporte plano, en la energía, recurrieron al cubismo y a la fotografía. Se mostraban fascinados por los rayos x, se sirvieron de la cinematografía, de las secuencias fotográficas... Aquel trabajo de Leonardo de análisis del

vuelo del pájaro en su estudio, Muybridge y de Marey lo resolvieron. Hicieron visible el movimiento...Bill Viola solo ha cogido el testigo.”

Así describía Boccioni el propósito de uno de sus cuadros, *El ruido de la calle entrando en la casa* en 1911: “al pintar a una persona asomada a un balcón, vista desde el interior de la habitación, no limitamos la escena para que el marco cuadrado de la ventana se haga visible; pero tratamos de reproducir la suma total de sensaciones visuales que la persona en el balcón está experimentando: la gente tomando el sol en la calle, la doble hilera de casas que se extiende a la derecha y a la izquierda, los balcones con flores, etc. Eso implica la simultaneidad del entorno y, por lo tanto, la dislocación y desmembramiento de los objetos, la dispersión y la fusión de los detalles, libres de la lógica establecida.”

1017- VALÉRY. Paul. 1894-1945. *Cuadernos*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutenberg. 2007. Traductores. Maryse Privat, Fátima Sainz y Andrés Sánchez Robayna, p. 304.

1018- TATARKIEWI-TCZ. Wladyslaw. 1986. *Historia de seis ideas*. Traducción Francisco Rodríguez Martín. Editorial TECNOS. Madrid, p. 29.

1019- LOZANO. Amparo. 2006. *Vídeo en China*. EXIT nº 20. Mayo de 2006, p. 15.

1020- GARCÍA. Angeles. 2007. *Originales infinitos*. Madrid. EL PAÍS. Babelia. 10 de Noviembre de 2007, p. 9.

> La gran salida del vídeo puede proporcionar la mejor de las armas para artistas que actúan como guerrillas urbanas en su compromiso con la realidad...¹⁰¹⁹

> Todo empezó con Robert Whitman en 1960. Utilizó imágenes de cine para las pequeñas piezas teatrales que después serían conocidas como performances. Su primera pieza se tituló *American Moon* y consistía en proyectar acciones repetitivas mezcladas con la reacción del público. En los ochenta, el soporte de cine fue sustituido por el vídeo y la modernidad artística hizo imprescindible su presencia. Bill Viola y Gary Hill fueron los nombres más notables que arrasaron con esta forma de trabajar. Los temas eran escenas cotidianas (lavarse el pelo, pasear en un parque, hablar con un perro) en las que la mirada del protagonista jugaba un papel fundamental. La acción duraba entre diez y quince minutos. Después, el vídeo se ha mezclado con todos los soportes imaginables. Todas las formas de expresión se alimentan entre sí y las barreras formales ya no existen.¹⁰²⁰



virginidad

-

> “Aborreciendo el matrimonio como si fuera un crimen, su bello rostro se ruboriza avergonzado, y rodeando el cuello de su padre con sus brazos le dice: ‘Permíteme gozar, padre queridísimo, de una perpetua virginidad. Así se lo concedió Júpiter a Diana’. Él la complacería sin duda. Pero es tu misma belleza la que te impide obtener lo que anhelas, y tu aspecto se opone a tu deseo.”¹⁰²¹

v.i.h.

-

> Benjamín Novoa Longueira lo usa como herramienta arrojadiza, como tema, como resultado y revulsivo. Este artista chileno utiliza enfermos de sida a los que les extrae sangre como parte de un acto performativo, público. Un enfermero hace una toma de un enfermo para luego con esta sangre producir dibujos en muchos casos monstruosos y en otros para que el propio enfermo delate las iniciales de sus hijos y seres queridos (que es el caso de Anuk en la performance realizada en Gracia, Barcelona, en Julio del 2008). Reclamando de este modo el fin de la estigmatización del enfermo de VIH. El caso de esta mujer enferma, es paradigmático. En el parto, los médicos no quisieron atenderla y no por miedo a que el bebé se contagiara sino para evitar el contagio propio. En este caso el V.I.H. se convierte en herramienta de denuncia, performativa y proceso de trabajo, dibujo en definitiva.

Vik Muniz

-

> Lo representado como reflexión del propio material. Un diálogo entre este y la idea, evidenciando sus posibilidades poéticas. Este artista actúa como traductor del dibujo donde el dibujo es la reflexión del propio dibujo.

villa

-

> “El pueblo, la villa, es el lugar al que se dirigen las carreteras, una especie de expansión del camino, como un lago respecto de un río. Es el cuerpo del que las carreteras son los brazos y piernas. Un sitio trivial o quadrivial, lugar de paso y fonda barata para los viajeros. La palabra proviene del latín *villa*, que Varrón hace proceder, junto con *via*, camino, de *veho*, transportar, porque la villa es el lugar al que (y desde el que) se transportan cosas.”¹⁰²²

violencia

-

> La nuestra es más una violencia simulada en el sentido de que, más que de la pasión y del instinto, surge de la pantalla y alcanza todo su poder en la televisión y en los medios de comunicación que hacen como si la difundiesen pero que, en realidad, la preceden y la solicitan.¹⁰²³

> Manuel Ocampo al terminar sus obras siente la necesidad de negar la preciosidad y usa acciones que dominen la carga emocional de la obra. Lo hace como un modo de ejercer el dominio intelectual de su obra pero también como acto físico, pisándola... pues entiende que la obra es algo dictadora y hay que derrocarla.

1021- OVIDIO. Publio. 1963. *Metamorfosis*. Introducción José Antonio Enríquez. Traducción y notas: Ely Leonetti Jungl. Austral, p. 88.

1022- THOREAU. Henry David. 1862. *Caminar*. Árdora ediciones. 2010. traducido por Federico Romero, p. 17.

1023- BAUDRILLARD. Jean. 2003. *Cool Memoirs IV*. Londres. Verso, 2003. Traducción de Chris Turner.

virtud

-

> El arquitecto romano del siglo I antes de Cristo, Marco Vitruvio Polión, en su *Tratado de arquitectura* al referirse a las virtudes que han de adornar a un arquitecto, especifica, entre otras, que deberá tener aptitudes para el dibujo.

visible (lo)

-

> Metáfora de lo real.



> “El progreso de las ciencias de la naturaleza de las cosas, de un mundo más extraordinario y secreto (la misma formación interna del cuerpo) del que se podía imaginar hasta ese momento. En este sentido, es interesante destacar dos acontecimientos que ocurrieron al final de 1895: uno, cuando el doctor alemán Röntgen descubrió accidentalmente las radiografías, o cómo una radiación no visible podía imprimir en una placa fotográfica imágenes transparentes del interior del cuerpo humano; otro, la invención por Marconi del radioteléfono. Ambos avances tecnológicos supusieron un paso fundamental para hacer visible lo invisible, a través de un arte no retiniano.”¹⁰²⁴

visión

-

> Mirada más memoria.

visión electrónica

-

> La universidad de Washington está estudiando la posibilidad de adherir lentillas al ojo humano para perfeccionar su visión, ya superadas las pruebas en roedores. El aspecto y la aplicación es similar a las lentes de contacto, pero estas contienen procesadores que incluyen la posibilidad futura de acercar imágenes de la lejanía, al modo de efecto zoom fotográfico o poder consultar información sin detenerse y sobre la marcha. Ambas situaciones nos recuerdan a *Terminator* y a *Bionic Woman*. Y son un paso más en la dirección que ha tomado la ciencia, la del hombre biónico, estudiado con fines médicos inicialmente. Su nombre “el ojo biónico.”

visual

-

> “Hay una enorme inflación y no solo del mercado del arte. Contrariamente a lo que se dijo en los sesenta no vivimos en la era de la imagen.

La palabra imagen es inadecuada. Vivimos la época de lo visual. La civilización de lo óptico y desde él.”¹⁰²⁵

volapük

-

> “Fue un idioma artificial de comunicación internacional creado por J.M Schleyer a finales del siglo XIX. Al igual que el esperanto, creado en 1887 por el médico polaco Ludovic Lazar Zamenhof, el volapük fue uno de los intentos idiomáticos para crear una lengua que teóricamente fuese de utilidad universal.”¹⁰²⁶

voluntad

-

1024- G. CORTÉS, José Miguel. 1997. *Orden y Caos*. Barcelona. Anagrama. Colección Argumentos, p. 97.

> La neurociencia muestra reiteradamente que nuestras acciones vienen conducidas no tanto por nuestra santa voluntad como por una malla de conexiones eléctricas que pueden leerse.¹⁰²⁷

1025- VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvère. 2005. *The accident of art*. New York. Columbia University. Semiotext, p. 69.

VOZ

-

> “El grito y la voz no serían otra cosa que la intimidad expropiada, esto es, la emergencia de la *extimidad*. La voz viene del Otro sin ser parte de él, sino indicando un vacío en el Otro. La voz, el elemento que une el sujeto y el Otro, sin pertenecer a ninguno de los dos, así formó el lazo entre el cuerpo y el lenguaje sin ser parte de ellos.”¹⁰²⁸

1026- MANDELSTAM, Osip. 2005. *Sobre la naturaleza de la palabra, la aurora del acmeísmo*. Notas. Madrid. Árdora Éxpres. 2005. traducción de José Casas Risco, p. 79.

1027- VERDÚ, Vicente. 2007. *Besos y pugnas entre Dios y el cerebro*. El PAÍS. 15 de Marzo 2007, p. 53.

1028- CASTRO FLÓREZ, Fernando. 2008. *Por supuesto el psicoanálisis*. Madrid. EXIT Book nº8, p. 16.



walking life

-

> Primer largometraje que usa la “rotoscopia interpolada” para animar a sus personajes, previamente interpretados y filmados en imagen real por autores de carne y hueso.

W.A.R.

-

> Women Artist in Revolution.

Warhol

-

> Hombre disfrazado de sí mismo.

webart

-

> “Espacios virtuales icónicos e hipertextuales (‘links’:brincos inmediatos de fragment a fragment, de página a página, de sitio a sitio, de dirección a dirección) interactivos, inestables, mutantes y a veces efímeros. Con diferentes remedos o simuladores de realidad, realidades virtuales.”¹⁰²⁹

Wittgenstein, Ludwig

-

> (Viena, 1889-Reino Unido, 1951) “Su filosofía suele considerarse dividida en dos fases, la segunda de ellas caracterizada por una crítica radical de las tesis defendidas en la primera; existen, con todo, rasgos comunes a ambas, como el interés por analizar el lenguaje como método de reflexión filosófica.”¹⁰³⁰

1029- PIGNOLI. Giorgio;
ROSENBERG. Lucio;
ALTMANN. Kenneth.
2003. *Diccionario de
estética*. Buenos Aires.
Cuadrata, p. 185.

1030- [http://www.
biografica.info/biogra-
fia-de-wittgenstein-lu-
dwig-2570](http://www.biografica.info/biografia-de-wittgenstein-ludwig-2570)



xairado

-

> Un rincón o esquina que es eliminado o sustituido por un arco o redondeado.

xilografía

-

> Dibujo en madera

Xisco Mensua

-

> El dibujo como huella de lo cotidiano tratado de una manera entre lo poético y crítico constituye el *leit motiv* de las series icónicas que definen una suerte de atlas, una catarata de imágenes que el artista solo puede controlar al organizarlos y superar su condición individual.¹⁰³¹

xoanon

-

> Escultura griega atribuida a Dédalo (arquitecto y artesano hábil de la mitología griega, padre de Ícaro)

xystos

-

> Gimnasio, lugar para dibujar el cuerpo y la mente.

1031- GUASCH. Ana
María. 2006. (Catálogo).
Registros y Habitat.
Barcelona. Fundación
Antoni Tapies.



ya

-

> La urgencia de lo prescindible.

yo

-

> “Este sentimiento doloroso de la pérdida del reflejo, de la sombra, se puede apreciar en los numerosos cuentos que tratan el tema; el hombre que no tiene sombra parece poseído por un efecto maléfico e invertirá todo su tiempo en preservar su imagen o en buscar su reflejo, persiguiendo así un doble inencontrable. (sic) Un claro ejemplo de ello es la historia de Peter Schlemihl, escrita en 1893. El protagonista vende su sombra a un desconocido a cambio de una bolsa de dinero que nunca se agota; sin embargo, tal cantidad de riqueza no impedirá que se convierta en un ser marginado del que todos huyen al quedar difuminada su personalidad por no tener sombra: ‘frecuentemente, las mujeres manifestaban la profunda lástima que les causaba, y ello, no menos que la mofa de los jóvenes y el desdén de los adultos, en especial de aquellos gordos que proyectaban anchas sombras, me hería el corazón.’ La ausencia de la sombra se vive, por tanto, como una carencia, y la posibilidad de su pérdida convierte a las personas en seres recelosos y desconfiados de sí mismos, como si necesitaran a toda costa un testimonio exterior, algo visible que les reconcilie con su cuerpo y les asegure su existencia.”¹⁰³²

yo (psíquico)

-

> “El individuo empieza a interesarse por su mundo interior y, por lo tanto, experimenta –por primera vez en su vida- sentimientos de gran soledad. Al surgir un nuevo sentido de individualidad, comienza a reflexionar sobre sí mismo y a juzgarse: es probable que no esté del todo satisfecho consigo mismo, pero no por ello deja de sentirse importante. El púber, al igual que el adolescente, se sobreestima a sí mismo, aunque finja que no es así,

y espera constantemente el reconocimiento ajeno. Se siente importante porque es capaz de comprender el mundo y ciertos valores absolutos, como la verdad, la justicia o el amor. Se vuelve tajante porque ahora cree reconocer la complejidad de la vida, pero, al mismo tiempo, tiende a generalizar y simplificar, con lo cual las cosas pierden matices y se vuelven maniqueas. Por un lado, el preadolescente es prepotente; pero, por otro, tiene cierta tendencia a la melancolía y al pesimismo. Sensaciones nuevas que, de alguna manera, le gusta experimentar (Ericsson, 1974) (sic)”¹⁰³³

1032- G. CORTÉS. José Miguel. 1997. *Orden y Caos*. Barcelona. Anagrama. Colección Argumentos, p. 99.

1033- HERREROS DE TEJADA. Silvia. 2009. *Todos crecen menos Peter*. Madrid. Lengua de Trapo, p. 54.

Z

záum

-

> Técnica por medio de la cual Jlebnikov creaba agrupaciones de sonidos y palabras intraducibles, “más allá de la razón”.¹⁰³⁴

zen

-

equivalente japonés de Diana, que “representa el esfuerzo humano para alcanzar, mediante la meditación, zonas del pensamiento que están más allá de la expresión verbal.”¹⁰³⁵

Zoran Music

-

> (1909-2005) esloveno nacido en Bukovica. Preso en Dachau dedicó el grueso de su obra a reflejar el horror. Representa el grito frente a la barbarie. Comenzó los dibujos en el campo de concentración y consiguió sacar algunos consigo. Elaboró lo que él vino a llamar una “limpieza de fondos” (ver limpieza de fondos). Se encerró para obtener de su interior estas imágenes sobrecogedoras para extirparlas y darlas a conocer en forma de introspección cercana a las pinturas de Goya (que conoció en Madrid en los años treinta) y a Rembrandt en los autorretratos.

zurdo

-

> “La escritura al revés de Leonardo no es tan difícil de leer, fuera de su escritura errática y las abreviaturas. La explicación es que: a) los zurdos con frecuencia pueden escribir al revés de manera natural, sobre todo si se les ha enseñado a escribir como diestros (en Nature hay un artículo sobre esto); b) usaba materiales de muy fácil deslizamiento: tintas de secado lento, tizas blandas, etc.”¹⁰³⁶

ZZZ

-

> “Constituye también una secuencia consonante muy pertinente para representar el sonido de un zumbido, bien sea el de un insecto o el procedente de un aparato en funcionamiento. Si se trata de un insecto, puede conocer también las formulaciones BZZZZ o ZUUUT.”¹⁰³⁷

®javierlozano

1034- MANDELSTAM. Osip. 2005. Sobre la naturaleza de la palabra, la aurora del acmeísmo. Notas. Madrid. Árdora Éxpres. 2005. traducción de José Casas Risco, p. 79.

1035- NITOBÉ. Inazo. 2006. *El Bushido*. Traducción Esteve Serra. José J. de Olañeta editorial. 2006. Barcelona, p. 58.

1036- HOCKNEY. David. 2001. *El conocimiento secreto*. Madrid. Destino, p. 247.

1037- GASCA, Luis y GUBERN, Román. 2008. *Diccionario de onomatopéyas del cómic*. Madrid. Cátedra, p. 421.



















